

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
E INFORMAÇÃO
Linha Mediações e Representações Culturais e Políticas**

BIBIANA NILSSON

**CINEMA, SITUAÇÃO E LIBERDADE:
Karim Ainouz em diálogo com Sartre**

**Porto Alegre
2017**

BIBIANA NILSSON

**CINEMA, SITUAÇÃO E LIBERDADE:
Karim Aïnouz em diálogo com Sartre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Mediações e Representações Culturais e Políticas, como requisito obrigatório (parcial) à obtenção de grau de mestre em Comunicação e Informação, sob orientação da Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini, no primeiro semestre de 2017.

**Porto Alegre
2017**

BIBIANA NILSSON

Cinema, Situação e Liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Mediações e Representações Culturais e Políticas, como requisito obrigatório à obtenção de grau de mestre em Comunicação e Informação, sob orientação da Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini, no primeiro semestre de 2017.

Aprovada pela Banca Examinadora em, de de 2017.

Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini
(Orientadora)

Prof^a Dr^a Cristiane Freitas Gutfreind
Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS

Prof^a Dr^a Gabriela Machado Ramos de Almeida
Professora do Curso de Jornalismo e Produção Audiovisual da ULBRA

Prof^a Nísia Martins do Rosário
Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS

Porto Alegre
2017

*Dedico este trabalho a Ady, Breno, Betina,
Eduardo, Edwin, Otto, Rafael, Rosemary, e
Wilma.*

AGRADECIMENTO

Meu primeiro agradecimento é dedicado à população brasileira e não-brasileira que contribuiu através de impostos ao longo dos anos para sustentar as universidades federais, em especial a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na qual tive o imenso privilégio de estudar por cerca de uma década. À UFRGS, minha casa durante esses dez anos e ninho de pessoas incríveis, minha gratidão e carinho.

Agradeço especialmente à Professora Miriam por aceitar o desafio de me orientar e me acompanhar ao longo desta longa jornada, incentivando-me a buscar um caminho único. Alegro-me de ter dividido alguns momentos de aflição, alegria e crescimento com meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, em especial do grupo de orientandos da Professora Dr^a Miriam de Souza Rossini. Vanessa Labre, Pablo Lanzoni, Dieison Marconi, Guilherme Almeida, Juliano Rodrigues, Ana Acker, Rafael Hoff, Carla Doyle, Gabriela Almeida e Patrícia Iuva, sou muito grata a vocês pelo apoio.

Agradeço também às professoras Cristiane e Gabriela pela participação nos dois momentos mais cruciais deste trabalho, compondo a Banca de Qualificação e a Banca Final. À professora Nísia também agradeço por aceitar o convite para avaliar esta pesquisa.

Minha gratidão se estende a minhas e meus colegas, chefes e ex-chefes, que me acompanharam desde o início tortuoso nas provas de seleção para o mestrado e torceram por mim até o fim: Sandra, Isabel, Simone, Mônica, Adair, Marina, Elias, Vicente, Ricardo(s), Graziela, Marleni, Necy, Paulo, Paola, Claudia, Lucas, Lysiane... muito obrigada pelo apreço e pela torcida. À Rosa um agradecimento especial por ter tratado com tanto carinho esse trabalho, dando a ele um formato mágico e tornando-o mais bonito do que o esperado.

Sem o apoio de minhas amigas e companheiras de jornada há anos, minha vida nesses dois anos teria sido ainda mais difícil: Bianca, Célia, Renata e Roberta, é sempre uma alegria me dar conta de que existimos juntas.

Agradecimentos especiais ainda a minhas coaches Lisete e Taís, à terapeuta Louise e fisioterapeuta Nadyne pelo empenho em me auxiliar nessa jornada. Sou muito grata a vocês.

A minha família, faltam palavras para agradecer pelo amor e pela compreensão nesses tempos difíceis em que muitas vezes precisei estar ausente ou distante. Carmen, João, Gabi e Deco,

muito obrigada pela torcida e pelo carinho. Mãe, pai, Tina e Rafa: se eu cheguei até aqui, foi em grande medida graças a vocês. Mit aller Liebe, herzlichen Dank.

RESUMO

NILSSON, Bibiana. **Cinema, Situação e Liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

A representação da existência dos personagens de Karim Aïnouz é a inquietação inicial motivadora desta dissertação, que se propõe a investigar de que maneira é construída, estética- e narrativamente, a liberdade no cinema ficcional de Karim Aïnouz. Na busca por respostas, estabelece-se um diálogo com a filosofia existencial sartriana presente em *O Ser e o Nada* (2015) e *O Existencialismo é um humanismo* (2014). A partir desta interlocução com a filosofia, precisa-se o objetivo geral desta pesquisa: investigar a construção estética e narrativa da liberdade (de acordo com Sartre) no cinema ficcional de Aïnouz a partir do estudo da situação dos personagens Hermila (*O Céu de Suely*, 2006), João Francisco (*Madame Satã*, 2001) e Donato (*Praia do Futuro*, 2014) em diálogo com a própria trajetória do cineasta. Baseado nesse objetivo geral, compõem-se os objetivos específicos: apresentar as ideias de Sartre a respeito da *liberdade* e da *situação*, presentes em suas duas primeiras obras filosóficas; investigar a trajetória de Karim Aïnouz, buscando traçar conexões entre a sua história pessoal e seus filmes, apresentando essa trajetória em diálogo com a filosofia sartriana, através do conceito de *situação*; a partir desse mesmo conceito, analisar a construção narrativa e estética dos personagens Hermila, João Francisco e Donato, estabelecendo um diálogo entre essa, a trajetória de Karim Aïnouz e as ideias de Sartre; demonstrar a pertinência da perspectiva existencialista sartriana para refletir a respeito do cinema de Karim Aïnouz. Como base metodológica para contemplar os objetivos relativos à construção narrativa e estética dos personagens partiu-se do Ensaio para Análise Fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2008) e da obra *Lendo as imagens do cinema*, de Jullier e Marie (2009). Balizada pelos objetivos relacionados e buscando mais fluência no texto e do estabelecimento de um diálogo profundo entre o cinema de Karim Aïnouz e a filosofia de Sartre, propôs-se uma organização estrutural dos capítulos baseada livremente nos elementos que compõem a *situação*, levando em conta as características dos objetos de pesquisa e a trajetória do cineasta, investigada através de fragmentos de entrevistas concedidas pelo diretor para a imprensa e a crítica. Assim, os capítulos *Passado*, *Lugar e Arredores* e *Próximo / O Outro* são divididos em duas partes, ambas em diálogo com a filosofia sartriana. A primeira parte desses capítulos tem como foco Karim Aïnouz, enquanto a segunda se propõe a analisar os protagonistas em questão. Demonstra-se que as estruturas que compõem a situação (*Lugar e Arredores*, *Passado*, *Próximo / O Outro*) não representam um obstáculo à liberdade dos personagens, que são livres nessa e apesar dessa situação, em um processo que reitera a própria liberdade. O capítulo final *Morte ou Reinvenção de Si* se dedica exclusivamente aos personagens, demonstrando sua liberdade na construção de si através sobretudo de seu corpo, das escolhas pela valorização da experiência sensível e da migração, no caso de Hermila e Donato. Ao longo dos capítulos, evidencia-se a condição *livre* do cineasta e de seus personagens, bem como as conexões entre a vida do diretor e suas obras.

Palavras-chaves: cinema, liberdade, Karim Aïnouz, Sartre.

ABSTRACT

NILSSON, Bibiana. **Cinema, Situação e Liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

The way the existence of the characters in Karim Aïnouz's movies is represented triggered the initial motivation of this dissertation, which proposes to investigate how the freedom is constructed aesthetically and narratively in the fictional cinema of Karim Aïnouz. In the search for answers, a dialogue is established with the Sartrean existential philosophy present in *Being and Nothingness* (2015) and *Existentialism is a humanism* (2014). Starting from this interlocution with philosophy, the general objective of this research is to investigate the aesthetic and narrative construction of freedom (according to Sartre) in the fictional cinema of Aïnouz using the concept of the situation of the characters Hermila (*Suely in the Sky*, 2006), João Francisco (*Madame Satã*, 2001) and Donato (*Future's Beach*, 2014) in dialogue with the director's own trajectory. Based on this general objective, the specific objectives are: to present Sartre's ideas about freedom and the situation, present in his first two philosophical works; To investigate the trajectory of Karim Aïnouz, seeking to draw connections between his personal history and his films, presenting this trajectory in dialogue with the Sartrean philosophy, through the concept of situation; From this same concept, to analyze the narrative and aesthetic construction of the characters Hermila, João Francisco and Donato, establishing a dialogue between these, the trajectory of Karim Aïnouz and the ideas of Sartre; To demonstrate the relevance of the Sartrean existentialist perspective to reflect on the cinema of Karim Aïnouz. The *Essay on Film Analysis* by Vanoye and Goliot-Lété (2008) and *Read Movie Image Film* by Jullier and Marie (2009) consist on the methodological basis to contemplate the objectives related to the narrative and aesthetic construction of the characters. Based on the related objectives and seeking more fluency in the text and the establishment of a deep dialogue between the cinema of Karim Aïnouz and the philosophy of Sartre, a structural organization of the chapters based freely on the elements that compose the situation was proposed, taking into account the characteristics of the objects of research and the trajectory of the filmmaker, investigated through fragments of interviews granted by the director to the press and critics. Thus, the chapters *Past, Place and Surroundings* and *Neighbor / The Other* are divided into two parts, both in dialogue with the Sartrean philosophy. The first part of these chapters focuses on Karim Aïnouz, while the second part proposes to analyze the protagonists. It is demonstrated that the structures that compose the situation (*Place and Surroundings, Past, Neighbor / Other*) do not represent an obstacle to the freedom of the characters, who are free in the situation and despite that, in a process that reiterates their own freedom. The final chapter *Death or Reinvention of Self* is dedicated exclusively to the characters, demonstrating their freedom in building themselves mainly through their body, the choices to value sensitive experience and migration, in the case of Hermila and Donato. Throughout the chapters, it is evident the free status of the filmmaker and its characters, as well as the connections between the director's life and his works.

Keywords: Film, freedom, Karim Aïnouz, Sartre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Amador	58
Figura 2 – Vitória	59
Figura 3 – João Francisco transformista, pai de família e brigão.....	60
Figura 4 – Laurita	60
Figura 5 – Tabu	61
Figura 6 – Renatinho	61
Figura 7 – Hermila	63
Figura 8 – Tia Maria em seu local de trabalho e Maria e Hermila.....	65
Figura 9 – Zezita (vó) e Zezita e Hermila	66
Figura 10 – Georgina.....	66
Figura 11 – João	67
Figura 12 – Mateus e Hermila.....	68
Figura 13 – Donato.....	71
Figura 14 – Konrad.....	72
Figura 15 – Ayrton criança e jovem.....	73
Figura 16 – Capa e contracapa do Cordel de Abraão Batista.....	80
Figura 17 – Hermila e Mateus.....	92
Figura 18 – O cabelo de Hermila	94
Figura 19 – Donato e Ayrton – Encontro.....	96
Figura 20 – Donato e Ayrton – Conversa.....	98
Figura 21 – Donato e Ayrton – Praia	100
Figura 22 – Vitória apresenta sua performance.....	113
Figura 23 – Bar Danúbio Azul	115
Figura 24 – Casa de João Francisco	116
Figura 25 – Hermila chega em Iguatu	118
Figura 26 – Transitoriedade e estagnação	119
Figura 27 – Posto Veneza.....	120
Figura 28 – Casa de Zezita	121
Figura 29 – Dinheiro em Iguatu	122

Figura 30 – Hermila conversa com a mãe de Mateus	123
Figura 31 – Ficha criminal de João	131
Figura 32 – João e o bêbado	133
Figura 33 - Hermila é hostilizada	135
Figura 34 - Hermila e a avó	136
Figura 35 – Donato e Konrad	139
Figura 36 – Vitória e João	141
Figura 37 – High Life	141
Figura 38 – Hermila X Vendedora	142
Figura 39 – Hermila X Vendedor	144
Figura 40 – Primeira performance de João.....	147
Figura 41 – Hermila dança sozinha.....	150
Figura 42 – Hermila dança	150
Figura 43 – Donato dança.....	152
Figura 44 – João e Renatinho	153
Figura 45 – Hermila e João	154
Figura 46 – Donato e Konrad	155
Figura 47 – Hermila conta para a tia que quer se rifar	156
Figura 48 – João como <i>do Balacochê</i> e como Madame Satã	157
Figura 49 – João como Madame Satã.....	158

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 LIBERDADE, POR SARTRE	25
2.1 Existencialismo e Sartre	25
2.2 Sobre os Seres e o Nada	31
2.3 Sartre e a Liberdade	37
2.4 Liberdade e Situação	41
3 PARÂMETROS E INTRODUÇÕES	48
3.1 Parâmetros Para os Próximos Capítulos	48
3.2 O Indivíduo e Suas Manifestações Finitas: apresentando Karim Aïnouz	51
3.2.2 Madame Satã	55
3.2.3 O Céu de Suely	62
3.2.4 Praia do Futuro	68
4 PASSADO	74
4.1 A trajetória de Karim Aïnouz	74
4.2 O passado de Hermila e Donato	91
5 LUGAR E ARREDORES	102
5.1 Karim Aïnouz em busca de Porto Alegre	102
5.2 Lugares e arredores de João e Hermila	112
6 PRÓXIMO / O OUTRO	125
6.1 Karim Aïnouz e o cinema como experiência coletiva	125
6.2 Silêncios e enfrentamentos: alguns Outros de João, Hermila e Donato	131
7 MORTE OU REINVENÇÃO DE SI	145
7.1 O Corpo ou da Importância da Experiência Sensorial	145
7.2 A Reinvenção de Si, Um Ato Livre	155
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS	164
ANEXO	173

1 INTRODUÇÃO

Na Lapa carioca da década de 30, um homem negro, pobre, homossexual, que vive à margem da sociedade e vai preso inúmeras vezes, realiza seu sonho de ser transformista e se consagra como *Madame Satã*. No interior do Ceará, uma mulher de 21 anos, pobre, mãe de um filho pequeno e abandonada pelo namorado, rifa seu corpo para conseguir o dinheiro suficiente para sair de sua cidade natal, Iguatu. Na Praia do Futuro, no Ceará, um homem branco, de classe média, que trabalha como salva-vidas e sustenta a mãe e o irmão, se apaixona por um estrangeiro. Essa paixão o leva para o outro lado do mundo, deixando tudo para trás.

Os personagens descritos acima fazem parte de um mundo maior, composto também por uma mulher branca, de classe média-alta, dentista, que após cair em desespero por ter sido deixada pelo marido, vaga sem rumo pelas ruas do Rio de Janeiro e tem um encontro transformador com um pai e uma filha, que juntos viajam pelo país; por um homem que atravessa o sertão de carro para mapear as regiões que serão atingidas por uma barragem que será construída e, no caminho, processa seu abandono pela mulher amada ao mesmo tempo em que se depara com a população local; uma jovem do interior de Goiás que vai a São Paulo após o suicídio de seu pai e acaba ficando por lá, deixando para trás um casamento e uma vida material confortável. Em comum, todos esses personagens têm a inquietude, a busca por algo: a realização de um sonho, a chance de tentar uma vida nova, a concretização de uma história de amor, a cura para uma desilusão amorosa, e assim por diante. Além disso, têm também uma mesma origem: foram concebidos em um primeiro momento a partir da imaginação e da criatividade de Karim Aïnouz.

Em contraste com personagens aprisionados a sua classe, raça, gênero ou lugar de origem, muito recorrentes no cinema brasileiro ao longo da história, os personagens de Karim Aïnouz destacam-se pelo fato de se fazerem donos de sua própria trajetória, sem sucumbir às estruturas que poderiam significar obstáculos intransponíveis e determinantes da sua condição. Não se tratam, porém, de seres encantados, com superpoderes capazes de alterar bruscamente sua situação e o mundo à sua volta, pelo contrário: esses *seres de ficção* (BRAIT, 1985) são pessoas comuns, imperfeitas, mas capazes de se ressignificarem, tornando-se, assim, sujeitos ativos na construção de seus caminhos. Com esses personagens, Karim conquistou um espaço exclusivo no cinema brasileiro:

Os filmes de Karim Aïnouz escapam de tudo o que se espera do cinema brasileiro contemporâneo. Enquanto parte dos cineastas se esforça para agradar ao público, mimetizando cacoetes da televisão, e outra se contorce na hercúlea tarefa de “explicar o Brasil”, em obras que muitas vezes se assemelham a tratados sociológicos, Karim Aïnouz segue um caminho pessoal, inclassificável. (BUTCHER, 2010, não paginado).

No caso de Karim Aïnouz, seus filmes e personagens, criador e criaturas guardam, sim, semelhanças irrefutáveis. O diretor cearense é filho de um argelino e uma brasileira que se conheceram nos Estados Unidos; logo cedo o cineasta colocou o pé na estrada. Karim já morou nos Estados Unidos, na França, e atualmente vive na Alemanha. Entre seus projetos futuros estão uma obra de ação que está sendo filmada em Tóquio e um filme na Argélia. Uma de suas últimas produções finalizadas foi decorrente de sua participação em um projeto que envolveu cineastas de vários países: *Catedrais da Cultura* (2014). A trajetória internacional do diretor não é padrão no cinema brasileiro, assim como seus filmes não são facilmente classificáveis como *filmes de temática social* ou *filmes de temática LGBT*, por exemplo, e isso embora Karim já tenha trazido às telas personagens pobres e gays.

Neste trabalho, me proponho a olhar para o cinema do cineasta cearense através de uma nova perspectiva. A meu ver, um traço marcante de alguns personagens de Karim é a maneira como eles *existem* nos filmes, sempre inquietos, em busca de algo maior (sua felicidade), *realizando suas escolhas de forma única e surpreendente*. Desta maneira, nesta dissertação, lanço meu foco sobre o cinema de Karim Aïnouz pelo viés da filosofia existencialista sartriana, com foco na *liberdade*, buscando investigar, no cinema do diretor, como são engendradas questões referentes a ela, alicerçando-me para isso também no conceito de *situação*.

O Problema que norteia os estudos deste trabalho é formulado da seguinte forma: **como é construída, estética- e narrativamente, a liberdade (de acordo com Sartre) no cinema ficcional de Karim Aïnouz?** A partir deste problema, delinheiro o objetivo geral: analisar de que maneira é construída, estética- e narrativamente, a liberdade¹ (de acordo com Sartre) no cinema ficcional de Karim Aïnouz, a partir do estudo da *situação* dos personagens Hermila (*O Céu de Suely*, 2006), João Francisco (*Madame Satã*, 2001) e Donato (*Praia do Futuro*, 2014), em diálogo com a própria trajetória do diretor. Estabelecem-se, então, os objetivos específicos:

¹Para obter mais fluência no texto e, ao mesmo tempo deixar claro quando estamos falando do senso comum ou da filosofia sartriana, sempre que as palavras “liberdade” e “situação” disserem respeito ao conceito sartriano de liberdade e situação essas serão marcadas em itálico.

- a) apresentar as ideias de Sartre a respeito da liberdade, presentes em suas duas primeiras obras filosóficas *O Ser e o Nada*, publicado originalmente em 1943 e *O existencialismo é um humanismo*, publicado originalmente em 1946;
- b) a partir de *O Ser e o Nada* (publicado originalmente em 1943) apresentar o conceito sartriano de *situação*, ideia inextricável à *liberdade*;
- c) investigar a trajetória de Karim Aïnouz, buscando traçar conexões entre a sua história pessoal e seus filmes. Apresentar essa trajetória em diálogo com a filosofia sartriana, através do conceito de *situação*;
- d) analisar a construção narrativa e estética dos personagens Hermila (*O Céu de Suely*, 2006), João Francisco (*Madame Satã*, 2002) e Donato (*Praia do Futuro*, 2014) a partir da categoria *Situação*, estabelecida com base na leitura de Sartre e no estudo dos objetos empíricos;
- e) estabelecer um diálogo entre a construção narrativa e estética dos protagonistas em questão, a trajetória de Karim Aïnouz e as ideias de Sartre a respeito da liberdade e da situação;
- f) testar a pertinência da perspectiva existencialista sartriana para refletir a respeito do cinema de Karim Aïnouz.

Madame Satã revisita livremente o período anterior à consagração de João Francisco dos Santos (1900 – 1976) como *Madame Satã*, artista e mito da boemia carioca na Lapa da década de 30. O protagonista homônimo interpretado por Lázaro Ramos desafia esteriótipos e convenções de seu tempo: homossexual, capoeirista, malandro, com várias passagens pela cadeia, João forma com a prostituta Laurita (Marcélia Cartaxo), sua filha, e Tabu (Flávio Bauraqui), a empregada, uma família não-tradicional para a época. Após cumprir pena na cadeia por homicídio (motivado por agressões homofóbicas que sofreu), João tem a chance de ver seu sonho se realizar: ser artista transformista, incorporando Madame Satã, personagem inspirada no filme homônimo de Cecil B. Milles.

O Céu de Suely (2006), lançado alguns anos mais tarde, novamente chamou a atenção do público e da crítica para Karim Aïnouz, desta vez com uma protagonista feminina, que também desafia papéis e convenções: Hermila. Após ser abandonada pelo seu grande amor e pai de seu filho, a personagem interpretada por Hermila Guedes encontra uma alternativa para sair de Iguatu,

cidade natal para a qual voltou após morar por um tempo em São Paulo: rifar seu próprio corpo para uma *noite no paraíso* com um desconhecido. A iniciativa gera atrito com sua avó e aumenta ainda mais o estranhamento com que é vista na comunidade, mas dá a Hermila o dinheiro necessário para sair definitivamente de Iguatu.

O longa de ficção mais recente de Aïnouz foi lançado em maio de 2014 no Brasil; *Praia do Futuro* traz Wagner Moura como Donato, um salva-vidas homossexual. O filme se divide entre dois continentes: uma etapa da história se passa na Praia do Futuro (Fortaleza), onde Donato trabalha e vive com o irmão Ayrton (Savio Ygor Ramos, ator mirim) e a mãe; outra parte do filme se passa na Europa. Em um salvamento, Donato resgata Konrad (Clemens Schick), um alemão, mas não consegue salvar Heiko, seu melhor amigo. A morte de Heiko aproxima Donato e Konrad; os dois se apaixonam e Donato vai passar um tempo em Berlim, porém acaba não retornando ou mandando notícias à família. Oito anos depois, o caçula Ayrton (interpretado nesta fase por Jesuíta Barbosa) se aventura na capital alemã em busca do irmão que um dia idolatrou.

Ao trazer às telas personagens como João Francisco dos Santos, Donato e Hermila, Karim Aïnouz não apenas divide com o espectador as respectivas trajetórias desses protagonistas, mas propõe reflexões importantes acerca de nosso tempo. Em *Madame Satã* (2002), temos a discussão sobre o que significa ser negro, gay, transformista; em *O Céu de Suely* (2006), pauta-se a condição feminina em um contexto extremamente machista; finalmente, em *Praia do Futuro* (2014), a questão da homossexualidade e da própria migração fazem parte da história de Donato. Nesses três filmes, contanto, esses temas extremamente sérios são tratados de forma sutil e ao mesmo tempo profunda.

João, Hermila e Donato são ativos em seus projetos de transformar suas vidas, são agentes de suas próprias mudanças. Apesar do preconceito de que são alvos – João por ser negro gay e pobre; Donato por ser gay e do Exército; Hermila por ser mulher, pobre e mãe jovem abandonada pelo namorado – os três escolhem ativamente uma saída, a partir da qual se reinventam: no caso de João, a luta; no caso de Hermila, a rifa e a migração; no caso de Donato, a migração. Em um mundo no qual não raro se recorre à culpabilização das estruturas (*a sociedade, o sistema*) por um fracasso pessoal ou para justificar a impossibilidade de se atingir determinado objetivo, esses personagens se destacam e empoderam, porque demonstram que *apesar* das estruturas e, inclusive, *por causa* dessas estruturas se pode *ser livre*. Isso ocorre, entretanto, sem romantizações ou ilusões de um mundo perfeito: suas escolhas têm um preço. Ainda assim, os filmes em questão carregam uma

mensagem positiva: em plena década de 30, João Francisco dos Santos se consagra como Madame Satã; Hermila consegue sair de Iguatu para reconstruir sua vida; Donato *volta para a casa* em Berlim, podendo lá ser quem é.

Por todas essas razões, considero os personagens João, Hermila e Donato os mais potentes de Karim Aïnouz. E creio que se pode enxergar essa força, bem como sua importância no que tange às representações no cinema brasileiro, de forma ainda mais clara se nos detivermos brevemente em alguns dados da contemporaneidade.

No Brasil, só de janeiro a julho de 2016, foram registrados 132 assassinatos de gays; estima-se que, a cada 28 horas, uma pessoa homossexual seja morta de forma violenta no país (FANTÁSTICO, 2016). Desse número, não se sabe quantos casos são em função da homofobia, porque esse crime sequer existe na legislação brasileira. Como se não bastasse, o Brasil está no topo do ranking de assassinatos de travestis e transsexuais no mundo, de acordo com dados coletados nos últimos seis anos e divulgados em 2016 (CAZARRÉ, 2015). Em ressonância com esses fatos, a maioria da população do Rio de Janeiro elegeu como prefeito para os próximos quatro anos o sobrinho de Edir Macedo e bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus, Marcelo Crivella². Reforçando a presença da Igreja na máquina pública da Megalópole, a população de São Paulo fez dobrar o número de vereadores evangélicos nas eleições de 2016 (GONÇALVES; DOMINGOS, 2016). Os resultados das eleições de 2016, aliados ao golpe que tirou do poder a presidenta Dilma Rousseff, encorajaram o avanço conservador na política brasileira. Ao que tudo indica, esse movimento não cessará tão cedo, haja vista que o ícone do conservadorismo e famoso por sua postura intransigente, homofóbica, misógina, machista e racista, deputado federal Jair Bolsonaro, já anunciou sua candidatura à presidência nacional em 2018.

No que se refere à igualdade de gênero, o Brasil está muito longe de uma realidade aceitável: de acordo com o Relatório Anual de *Desigualdade Global de Gênero 2016* (WORD ECONOMIC FORUM, 2017), desenvolvido pelo Fórum Econômico Mundial, o país se encontra no 73º lugar, em uma lista de 144 países. Isso significa que há grandes diferenças salariais e de participação no mercado de trabalho; acesso desigual à educação e à saúde, além de uma atuação política (medida através do número de mulheres posicionadas em cargos de poder público) muito

²Além de ex-pregador, Marcelo é autor do livro *Evangelizando a África*, escrito em 2002, no qual classifica a homossexualidade como uma conduta maligna e *um terrível mal* e também ataca as realidades asiáticas e africanas (a seu ver, diabólicas). Embora tenha pedido desculpas por algumas afirmações do livro após a polêmica, ele continuou dizendo que a homossexualidade é um pecado e defendendo a *liberdade de expressão* para criticar a homossexualidade.

ruim. Esse relatório apresenta estatisticamente um cotidiano muito conhecido pelas mulheres deste país, recheado de machismo, insegurança, injustiça e violência – mazelas agravadas com a desigualdade social e racial. Ainda que o feminismo enquanto movimento tenha ganhado em visibilidade nos últimos anos, ainda há um longo caminho a ser percorrido.

As questões referentes à desigualdade racial no Brasil também perduram e continuam sendo um desafio à consolidação da mítica “democracia racial” no país. Em um relatório divulgado em 2016 de autoria de Rita Izsáck, relatora especial das Nações Unidas sobre questões de minorias, os dados apontam alguns sintomas da iniquidade entre negros e brancos: 75% da população carcerária no Brasil é composta por negros; das 16,2 milhões de pessoas que vivem em extrema pobreza no Brasil, 70,8% são negras; 80% dos analfabetos no Brasil são negros; jovens negros de 15 a 29 anos de idade constituem em torno de 23 mil dos 56 mil homicídios registrados a cada ano (sendo a maioria desses homicídios cometidos em operações do Estado, realizadas pela polícia militar). E esses são apenas alguns dos dados (NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL, 2017).

Diante desse contexto de desigualdade e avanço conservador, os três protagonistas de Karim Aïnouz para os quais dedicarei minha atenção nesta pesquisa – uma mulher que não se curva ao que a comunidade de sua cidade lhe impõe, um homem negro e gay que desafia o preconceito e se torna uma transformista e outro homem gay e militar, que emigra para viver seu amor com outro homem – não são apenas bem-vindos; ao meu ver, são necessários no cinema brasileiro. Além de promover a reflexão do público, encorajam o surgimento de outros filmes e personagens que engendrem novas formas de representação, mais diversas, auxiliando assim na promoção de mudanças fora das telas, tanto em nível individual como coletivo.

O cinema tem um papel extremamente importante no que diz respeito a propor discussões, reflexões e problematizar nosso contexto e até a maneira como vivemos. Acredito, como Candido (2011) e Rosenfeld (2011), que a ficção pode nos auxiliar imensamente em nosso conhecimento de mundo.

Através dos personagens de grandes obras não só cinematográficas, mas também literárias, e dramáticas, temos acesso a seres humanos esquematizados, definidos e sob certo aspecto *transparentes* aos nossos olhos, vivendo determinadas situações exemplares. Como leitores e espectadores temos a oportunidade de contemplar esses seres e suas ações, testemunhando suas vivências e, de certa forma, vivendo-as também. Ao acompanhar a trajetória dos personagens, podemos ter acesso a uma gama maior de possibilidades de experiências do que aquelas com que

nos deparamos na vida real – podemos acompanhar a saga de determinado personagem que viveu na Roma antiga, torcer por super-heróis, sofrer com os dramas de uma família indiana, entre tantas outras inúmeras possibilidades. Ao mesmo tempo, os personagens, por seus aspectos paradoxalmente definidos e insondáveis, auxiliam-nos a acessar algumas camadas mais profundas do ser humano (o que só acontece, entretanto, se assim quisermos). Candido (2011, p. 64) afirma que a ficção nos fornece “[...] um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicarmos esse conhecimento [...]”.

Daí a importância da ficção para a vida humana: contemplamos os personagens, que em certa medida se assemelham muito aos seres humanos reais, e, através desse movimento, temos acesso a aspectos mais íntimos, metafísicos (de certa maneira incomunicáveis) e revelações que, no dia-a-dia não ficcional, nos são inapreensíveis. Por isso, para Rosenfeld (2011), a ficção é um espaço privilegiado, no qual temos acesso ao outro e a nós mesmos:

E, precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades [de vida], graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. [...] A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e objetivar a sua própria situação. (ROSENFELD, 2011, p. 48).

O fato de Karim Aïnouz construir personagens marcantes e que cativam o público contribui para que seus filmes atinjam bilheteria significativa e reiteram o interesse, dentro e fora da Academia, pelo diretor. No ambiente virtual, são inúmeras entrevistas concedidas a diversos meios de comunicação, o que demonstra a importância do cineasta para a mídia e seu público. Já os resultados do Estado da Arte (apresentados em anexo neste trabalho) também apontam para um enorme interesse da Academia por Karim Aïnouz. Provenientes de áreas diversas como comunicação, cinema, educação, entre outros, esses trabalhos exploram a obra de Karim Aïnouz sob diversos ângulos, sendo o mais recorrente deles o dos Estudos Culturais.

Inicialmente eu também havia optado por essa via. Entretanto, por entender que a minha maior contribuição para os estudos de cinema e de comunicação poderia advir de um novo olhar, busquei outras abordagens teóricas. A partir de investigações preliminares a respeito da análise do processo de deslocamento dos personagens e de suas implicações como metáfora à transformação

interna, cheguei ao existencialismo, através do artigo *Why Heidegger did not travel* (SHEPHERD, 2015), em que a viagem turística enquanto experiência transformadora é discutida pela ótica do conceito de autenticidade heideggeriano. Depois de algumas leituras introdutórias ao existencialismo e de uma pré-análise dos objetos fílmicos, entendi que as ideias de Sartre constituiriam uma base teórica provocativa para lançar um diálogo com a obra de Karim Aïnouz.

Elegi Sartre também em função de outras questões. A principal delas, é, sem dúvida, o fato de suas ideias a respeito da liberdade, presentes sobretudo em suas primeiras obras filosóficas *O Ser e o Nada* (publicada originalmente em 1943) e *O Existencialismo é um Humanismo* (publicada originalmente em 1946) conversarem com as trajetórias de João Francisco, Donato e Hermila, como mostraremos ao longo deste trabalho. Além disso, Sartre se afilia ao existencialismo, uma corrente filosófica que, embora pouco usada para estabelecimento de diálogo com filmes contemporâneos em trabalhos que contemplam análise fílmica, pode oferecer uma perspectiva instigante e diferenciada para olharmos para a produção atual. Uma terceira razão para a escolha do filósofo francês é a sua trajetória de intelectual engajado, atento às idiosincrasias de seu tempo, uma postura que é ressonante a do cineasta Karim Aïnouz. Ainda que cada um a seu modo – Sartre sempre de maneira polêmica e Karim de forma mais discreta –, ambos assumem um posicionamento político claro em seus universos e tratam dos desafios e contradições de seu tempo através de suas obras.

A fim de analisar como é construída, estética e narrativamente, a liberdade (sob perspectiva sartriana) dos personagens no cinema ficcional de Karim Aïnouz e contemplar os objetivos anteriormente propostos, utilizaremos neste trabalho a análise fílmica, baseando-nos para tanto principalmente no *Ensaio para Análise Fílmica*, Vanoye e Goliot-Lété (2008) e na obra *Lendo as imagens do cinema*, de Jullier e Marie (2009). Entendo que as duas obras se complementam e, portanto, ambas serão utilizadas como ponto de partida para a construção da metodologia proposta nos parágrafos seguintes.

Dado que *análise fílmica* é um tanto amplo em se tratando de três longas-metragens (*Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely* (2006) e *Praia do Futuro* (2014)), faz-se necessário explicitar como se dará esse processo. Nosso foco não são os filmes como um todo, mas os personagens principais (João Francisco, Hermila e Donato) e a forma como estão construídos (por Karim e sua equipe e pelos próprios atores que os representam).

Em um momento anterior à análise, após o contato com os filmes e a leitura das obras *O existencialismo é um humanismo* (2014) e *O Ser e o Nada* de Sartre (2015), estabeleceu-se uma categoria, a *situação* (e suas subestruturas) para balizar a escolha dos trechos e cenas a serem decompostos na análise. A escolha dessa categoria visa também facilitar o estabelecimento de um diálogo entre a construção dos protagonistas das obras de Karim sob análise e o pensamento de Sartre, além delimitar melhor o recorte de nosso objeto, viabilizando uma maior profundidade no estudo a seu respeito.

De acordo com Sartre, o homem só é livre em uma *situação*. A *situação* é a própria contingência do ser no mundo; o dado em bruto, que será qualificado enquanto obstáculo ou não à realização de um determinado fim, estabelecido pelo homem à luz da *liberdade* (SARTRE, 2015, p. 600). Uma vez que a *liberdade* é a possibilidade de se realizar a escolha, independentemente daquilo que há para ser escolhido (e lembrando que a não escolha, é, em si, uma escolha por não escolher), *liberdade e situação* são coexistentes e necessárias uma à outra, ainda que isso seja paradoxal:

Assim, começamos a entrever o paradoxo da liberdade: não há liberdade a não ser em *situação* e não há *situação* a não ser pela liberdade. A realidade humana encontra por toda a parte resistências e obstáculos que ela não criou; mas essas resistências e obstáculos só têm sentido na e pela livre escolha que a realidade humana é. (SARTRE, 2015, p. 602).

Muitas vezes erroneamente enxergada enquanto um obstáculo intransponível à liberdade, a *situação* é composta, de acordo com Sartre (2015, p. 602-677), pelos seguintes elementos:

- a) meu lugar (o lugar geográfico propriamente dito, onde se nasce e por onde se passa);
- b) meu passado;
- c) meus arredores (o que nos cerca; o que está no *lugar* e que pode ter sido organizado por nós ou pelos outros);
- d) meu próximo (as pessoas com quem se convive);
- e) minha morte.

Discorreremos um pouco mais a respeito da *situação* e das estruturas que a compõem no capítulo destinado a Sartre. Por ora, entretanto, é importante deixar claro que essas estruturas serão utilizadas ao longo desta pesquisa de forma abrangente.

Do ponto de vista cinematográfico, em diálogo com o conceito sartriano de *situação*, vislumbrar a *situação* dos personagens significa olhar para a sua construção como um todo: quais

são seus lugares, seus arredores (o que há, no *lugar* em que eles vivem), seus próximos (com que pessoas o personagem se relaciona? De que maneira?); seu passado (há indícios no filme que ajudem a construir a história do personagem, como ele chegou até o presente e o que esse passado significa hoje para ele?), e assim por diante. A *situação* se refere ao universo no qual o personagem se encontra e como ele interage com ele enquanto *persona-no-mundo-ficcional*.

No cinema, assim, como no teatro, o primeiro contato que o espectador tem com o personagem é através da imagem, do som ou os dois juntos. A forma como um personagem é vestido, as cores das roupas com que é representado, a maneira como fala, a rapidez e o ritmo de seus movimentos, dentre muitos outros elementos, são constituintes importantes de sua construção e comunicam algo a seu respeito. À caracterização física alia-se a forma como esse personagem interage com o mundo ao seu redor e com os demais seres de ficção que povoam seu universo, revelando de forma clara ou sutil seus laços familiares, suas amizades e amores. Outras informações relevantes, como a que classe social pertence, sua profissão, o lugar que habita, e assim por diante, são revelados tanto visual- como narrativamente. Uma vez que a obra artística é limitada (tem início, meio e fim), assim como o próprio personagem, que existe apenas através da obra artística (BRAIT, 1985), quanto melhor a combinação de características físicas e psicológicas, mais facilmente o personagem poderá ser *conhecido* pelo espectador, que mais rapidamente poderá *se relacionar* com o ser de ficção à sua frente.

A caracterização desta *situação* também contribui para a construção do personagem, tanto no que diz respeito aos seus aspectos psicológicos quanto ao seu contexto. Analisar a *situação* permite-nos também olhar para um elemento extremamente importante do filme na caracterização do personagem: a direção de arte. Responsável pelas “[...] características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena [...]” (HAMBURGER, 2014, p. 18), a direção de arte trabalha em um dos elementos fundamentais da arte cinematográfica: seu aspecto visual (HAMBURGER, 2014, p. 18). O que os personagens vestem e como, de que maneira é construído o cenário no qual se inserem e atuam, que cores, formas, que objetos compõem a cena: tudo isso diz respeito à direção de arte.

Hamburger também salienta que o desenho do espaço cênico tem profunda influência sobre a ação dramática desejada, uma vez que “[...] estabelece pontos de referência para a iluminação, enquadramentos e movimentos da câmera, agindo diretamente sobre a coreografia da cena [...]” (HAMBURGER, 2014, p. 19) e que essa, por sua vez, exerce uma influência extremamente

importante no desenvolvimento da narrativa em questão (no filme) e nos “[...] entendimentos cognitivos [...] como interpretações simbólicas, históricas, sociais psicológicas, etc.” (HAMBURGER, 2014, p. 19).

Outro conceito bastante importante que balizará nossa análise é concepção da *mise-en-scène*. Encontramos o termo no *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* (AUMONT E MARIE, 2003) junto à *Direção*. De acordo com os autores, a *mise-en-scène* se refere a “[...] aquilo que no cinema escapa à qualquer referência artística preformada, o que só pertence a ele [...] a expressão *mise-en-scène* tornou-se [...] uma noção central da arte no filme” (AUMONT E MARIE, 2003, p.80). Em *Figuras traçadas na luz – A encenação no cinema* (2008), Bordwell faz um estudo detalhado da *mise-en-scène*. Para o teórico estadunidense, poucos conceitos da estética do cinema carregam em si tal polivalência. Após apresentar a história do conceito e algumas discussões que o cercaram ao longo dos anos, o autor apresenta sua definição de *mise-en-scène*:

[...] compreende todos os aspectos da filmagem sob direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. [...] O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal. (BORDWELL, 2008, p. 33).

Os conceitos de Bordwell (2008) sobre a *mise-en-scène* complementam o de Hamburger (2014) sobre a direção de arte; em certos aspectos eles até se sobrepõem. Isso, porém, não se constitui em um obstáculo ou problema para a análise a que nos propomos aqui. Há mais um aspecto, entretanto, que consideraremos quando nos lançarmos à análise fílmica: os movimentos de câmera. Entendemos que esses movimentos têm uma importante função narrativa e, aliados à direção de arte e à *mise-en-scène*, contribuem diretamente para a construção de sentidos apreendidos pelo espectador, muitas vezes de forma intuitiva.

A *câmera* recorta, se aproxima, exclui, mergulha na intimidade dos personagens. Pallotini (1989), em seus estudos sobre as narrativas para televisão, ressalta a eficácia deste suporte, que torna a caracterização do personagem ainda mais *viva* – um movimento que ocorre também no cinema:

A câmera apresenta, introduz, delinea, acompanha o personagem; detalha seu aspecto físico, mostra-o na intimidade, acompanha seus gestos e suas ações. Não vem ao caso saber quem é o autor deste tipo de caracterização; pode ser o autor de roteiro ou o diretor do filme. O que importa é a extrema eficácia da câmera, no seu papel de olho que acompanha o personagem e nos mostra, passo por passo, quem ele é. [...] a imagem é onipontete, a câmera está em toda a parte e a sua forma de fixar a imagem, a intenção com que o faz, entre outros objetivos, alcança magistralmente o de nos dar um retrato do personagem extremamente vivo e fascinante. (PALLOTINI, 1989, p. 75).

Nos trechos deste trabalho que nos lançarmos à análise fílmica, portanto, considerando aspectos imagéticos-narrativos essenciais ao objeto fílmico, como propõe Vanoye e Goliot-Lété (2008) e Jullier e Marie (2009), estaremos atentos principalmente à direção de arte, à *mise-en-scène* e aos movimentos de câmera para entender como é construída a *situação* dos protagonistas João Francisco, Hermila e Donato e, a partir daí, como a *liberdade* é engendrada esteticamente e narrativamente no cinema de Karim Aïnouz.

Antecedem as análises, contudo, dois capítulos. No primeiro deles, que se segue a esta Introdução, apresentaremos a teoria de Sartre acerca da liberdade a partir de *O Ser e o Nada* (publicado originalmente em 1943) e *O Existencialismo é um humanismo* (publicado originalmente em 1946). Embora Karim Aïnouz e sua obra sejam o foco desta dissertação, optei por primeiro falar a respeito de Sartre para marcar, desde o início, o diálogo com sua filosofia. Como utilizo a categoria sartriana de *situação* também para propor uma nova forma de apresentação e de abordagem da biografia e filmografia de Karim Aïnouz, entendo que é necessário apresentá-la antes. Faz-se necessário ressaltar aqui que, apesar de a filosofia ter um grande espaço neste trabalho, esta não é uma dissertação de filosofia, mas de comunicação em diálogo com a filosofia.

No capítulo destinado às ideias de Sartre a respeito da liberdade, apresento uma pequena introdução ao pensamento existencialista, a Sartre e, de forma muito breve, sua importância no Brasil. Iniciando as discussões a respeito da liberdade como proposta por Sartre, exponho alguns conceitos-chave necessários à sua compreensão, como o nada, o ser-Em-si e o ser-Para-si. Ao falar sobre a liberdade, abordarei também o conceito de situação e a relação dialética entre ambos. Como apoio às leituras de Sartre, utilizo alguns autores especializados a respeito do filósofo francês, como Gerd Bornheim (1971), Paulo Perdigão (1995), Kathrin Morris (2009), entre outros.

No terceiro capítulo, explicitaremos com maior detalhamento os parâmetros para a organização dos demais capítulos e apresentaremos de forma breve Karim Aïnouz e os filmes cujos protagonistas serão alvo de nossa análise: *Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely* (2006) e *Praia do Futuro* (2014).

A partir do terceiro capítulo, nos lançamos em um movimento múltiplo: em capítulos organizados de acordo com as estruturas que, conforme Sartre, compõem a *situação*, apresentaremos a trajetória de Karim Aïnouz e realizaremos as análises fílmicas das obras em foco em diálogo com Sartre. Cada capítulo (com exceção do último) será dividido em suas partes; uma relacionada a Karim Aïnouz, e outra à análise fílmica propriamente dita. Dessa maneira,

pretendemos aproximar a trajetória do diretor e nossa análise de sua obra, construída ao longo desse percurso – elementos indissociáveis para Sartre – ao mesmo tempo em que propomos um diálogo com as ideias do filósofo francês.

Sabemos que a decisão por organizar o trabalho desta forma subverte os padrões de organização normalmente utilizados em dissertações, podendo acarretar em algumas arestas e outras imperfeições. Acreditamos, porém, que essas são inclusive bem-vindas. Nossa escolha por essa forma de estruturação do trabalho levou em conta os objetos em questão, o desejo de dar mais fluência ao texto e um dos objetivos ao qual nos propomos aqui, que é estabelecer um diálogo entre a obra de Karim Aïnouz e o pensamento de Sartre. Nessa “conversa” que procuramos compor existirão silêncios, interditos, vozes dissonantes, entre outros ruídos que fazem parte de uma interlocução. Além de não prejudicar nossos objetivos, essas irregularidades ainda nos permitem abrir espaço a outras leituras possíveis desse diálogo, enriquecendo ainda mais nosso objeto de estudo e nossos objetivos. Considerando ainda o principal autor no qual nos baseamos para trazer um novo olhar sobre o cinema de Karim Aïnouz, Sartre, e sua escrita fluida e pouco afeita às estruturas rígidas, acreditamos que a organização que propomos aqui seja compatível com o estilo sartriano.

A opção por construir um perfil biográfico e filmográfico de Karim já em diálogo com Sartre revela o pressuposto do qual partimos: o cineasta é um ser *livre* e exerce sua *liberdade* através de escolhas diretamente relacionadas a sua *situação* (mas não determinadas por ela), enquanto ser-no-mundo. Assim, ao nos debruçarmos sobre a situação de Karim Aïnouz conseguimos compreender melhor suas escolhas e, por conseguinte, também sua *liberdade*. Entendemos ainda que a *liberdade* do diretor se expande até seus filmes e seus personagens.

As fontes utilizadas para compor as seções referentes a Karim Aïnouz foram bastante diversas, indo de textos de teóricos consagrados, com Ismail Xavier e Jean-Claude Bernadet a entrevistas concedidas por Karim a revistas, programas de televisão, palestras, passando também por alguns trabalhos acadêmicos realizados a respeito do diretor.

Após o capítulo *Parâmetros* temos o capítulo *Passado*, no qual trazemos detalhadamente a trajetória de Karim Aïnouz, acompanhando sua formação acadêmica, sua movimentação por diferentes continentes e as diferentes obras que foram sendo construídas nessa extensa caminhada. Na segunda parte do capítulo, nos concentramos nos personagens, buscando apontar como são construídos seus passados e o que isso traz de implicações a suas *liberdades*.

Depois, nos dedicamos à análise de *Lugar e Arredores*. Resgatando inicialmente a ideia de Sartre a respeito dessas estruturas que ajudam a compor a *situação*, investigaremos primeiro, na parte referente a Karim Aïnouz, os locais (cidades e países) que o diretor já habitou e que significados esses lugares tiveram ou têm em seu cinema. No que diz respeito aos *Arredores*, expandindo o conceito de Sartre, consideramos o que há de abstrato nesses locais, suas características sócio-culturais e econômicas. Dessa maneira, averiguamos algumas questões referentes aos locais pelos quais Karim passou e como elas se fazem visíveis em seus filmes. Na segunda metade do capítulo, voltamos nosso olhar para os personagens e seus lugares e arredores, tentando entender que lugares e arredores são esses e qual a relação desses elementos com sua *liberdade*.

O capítulo seguinte, intitulado *Próximo / O Outro* investiga em sua primeira parte algumas das parcerias recorrentes de Karim Aïnouz em seus filmes e se propõe a apresentar brevemente de que maneira o diretor se insere no cenário do cinema nacional e internacional, buscando também o que a crítica fala a respeito de Karim Aïnouz. Já na segunda metade do capítulo olhamos para as relações dos protagonistas com outros personagens, lançando nosso foco para os relacionamentos marcados pelo conflito, e buscando investigar de que forma essas interações contribuem para a construção da *liberdade* de João, Hermila e Donato.

O capítulo final, que chamamos de *Morte ou Reinvenção de si*, aborda não a morte de verdade, mas a morte enquanto metáfora para o final de uma determinada etapa. Diferentemente dos demais capítulos, organizados em duas partes distintas, esse capítulo se concentra na análise das trajetórias de João, Hermila e Donato e suas estratégias para se reinventarem – uma ação que, como discutiremos mais tarde, demonstra melhor do que qualquer outra sua *liberdade*.

Considerações finais e anexo com o Estado da Arte completam esta pesquisa.

2 LIBERDADE, POR SARTRE

Neste capítulo apresentaremos as ideias de Sartre relacionadas à liberdade e à situação a partir das obras *O Ser e o Nada* (2015) e *O Existencialismo é um humanismo* (2014). Antes de adentrar com profundidade a filosofia sartriana, entretanto, discorreremos brevemente a respeito do existencialismo, corrente filosófica à qual Sartre é associado, e sobre a trajetória do filósofo francês. Depois, a fim de melhor compreendermos os conceitos-chave para o desenvolvimento desse trabalho (a *liberdade* e a *situação*), salientaremos algumas ideias do filósofo relacionadas à fenomenologia e ao estudo da consciência, chegando aos conceitos sartrianos do ser-Para-si, do ser-Em-si e do Nada. Falaremos então sobre a liberdade e a *situação*, apontando as estruturas que compõem a situação. Trataremos, ainda, a respeito do corpo e do Outro, dois temas muito importantes às discussões que nos propomos fazer na análise dos filmes.

2.1 Existencialismo e Sartre

No *Dicionário de Filosofia* de autoria do filósofo italiano Nicola Abbagnano (2000, p. 364-365), o termo *existencialismo* é definido enquanto: “[...] acentuação da importância filosófica que a existência individual, com suas características irreduzíveis [...] e que pode ser atribuído às ideias de Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, Chestov, Berdiaeff e algumas vezes Nietzsche ou Unamuno [...]”. Abbagnano entende que o termo *existencialismo* aplica-se *especialmente* à doutrina filosófica de Jean Paul-Sartre exposta em *O Ser e o Nada* (publicado originalmente em 1943) e difundida através de suas obras literárias e teatrais, e ao *existencialismo cristão*, cujas ideias foram apresentadas por Gabriel Marcel nas obras *Ser e Ter* (publicado originalmente em 1935) e *Homo viator* (publicado originalmente em 1945). No comentário que segue a apresentação do termo, o filósofo italiano defende que também são existencialistas Merleau-Ponty e Simone de Beauvoir, uma vez que ambos aceitaram essa designação ainda em vida.

A palavra *existencialismo* no *Vocabulário técnico e crítico da filosofia* do filósofo francês André Lalande (1999, p. 402-406) é definida como “[...] o conjunto de filosofias ou de correntes filosóficas cuja marca comum não são os pressupostos e as conclusões (que são diferentes), mas o instrumento de que se valem: a análise da existência [...]”, sendo entendido por *existência* “[...] o

modo de ser do próprio homem enquanto ser no mundo [...]” (LALANDE, 1999, p. 402). O autor considera enquanto existencialistas os filósofos Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Jaspers, Lavelle, Le Senne, Marcel, os pensadores italianos Abbagnano e Paci, dividindo-os em três grupos distintos, a partir do “[...] significado que dão à categoria da possibilidade e do uso que dela fazem [...]” (LALANDE, 1999, p. 403)³.

Apenas nestas duas definições já encontramos algumas divergências com relação à classificação dos filósofos enquanto existencialistas, bem como da corrente existencialista na qual são agrupados. Quanto mais fontes consultadas, principalmente entre os compêndios de introdução ao existencialismo, maior é a diversidade de filósofos classificados enquanto existencialistas e as subclassificações. Considerando que este trabalho tem como fim o cinema e não a filosofia, não entraremos em pormenores com relação a essas divergências, lançando nosso foco para *um* existencialista em especial: o francês Jean-Paul Sartre.

Apesar das incongruências nos sistemas de classificação dos filósofos enquanto existencialistas ou não, os autores consultados são unânimes em declarar Jean-Paul Sartre um pensador indispensável ao existencialismo e à filosofia do pós-guerra. Considerado o filósofo mais popular do século XX, seu funeral em 1980 em Paris atraiu mais de 50.000 pessoas, como relatou a renomada estudiosa e biógrafa de Sartre, Annie Cohen-Solal, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* (BORTOLOTTI, 2013a): “Quando Sartre morreu, em 1980, recebeu tantas homenagens que parecia estarmos enterrando um segundo Victor Hugo [...]”. Assim como o autor de *Os Miseráveis* (publicado originalmente em 1862), Sartre também publicou, ao longo de sua vida, obras de gêneros diversos: tratados filosóficos, ensaios de crítica literária, peças de teatro, biografias, uma autobiografia, obituários e artigos para jornais são alguns exemplos de sua produção intensa. As obras de autoria de Sartre foram tantas que “[...] ocupavam dois metros de espaço na estante quando de sua morte e as publicações póstumas expandiram esse espaço para dois metros e meio [...]” (MORRIS, 2009, p. 23).

Nas palavras de Sartre, por *existencialismo* entende-se “[...] uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e

³De acordo com Lalande (1999, 403), há os filósofos cujas ideias tratam da *impossibilidade do possível* (Kierkegaard, Heidegger, Sartre e Jaspers), os filósofos que defendem a *necessidade do possível* (Lavelle, Le Senne, Marcel) e filósofos que reiteram a *possibilidade do possível* (existencialistas italianos). Uma vez que aprofundar tais questões significaria fugir ao escopo deste trabalho, nos limitamos a apenas enunciar essa divisão, sem explicitá-la detalhadamente.

uma subjetividade humana [...]” (SARTRE, 2014, p. 16). Tal declaração foi proferida durante a palestra *O existencialismo é um humanismo* (realizada em 1945, e que depois deu origem ao livro homônimo), que visava sobretudo defender o existencialismo das críticas que recebia em virtude da publicação dos dois primeiros volumes de *Caminhos de Liberdade*⁴, que ecoavam as ideias já presentes em *O Ser e o Nada* (publicado originalmente em 1943) e que foram motivo de escândalo e de sucesso na França (ELKAÏM-SARTRE, 2014, p. 9). Além de resguardar o existencialismo enquanto doutrina filosófica, Sartre também o defendia das acusações de comunistas e de cristãos, bem como das denúncias de que o existencialismo seria uma espécie *anti-humanismo*, vulgarizado e menor: “Recentemente me contaram o caso de uma senhora que, por nervosismo, tendo deixado escapar uma palavra vulgar, desculpou-se dizendo: ‘Acho que estou ficando existencialista!’ Consequentemente, a feiura passa a ser assimilada ao existencialismo [...]” (SARTRE, 2014, p. 16).

Ainda que tenha sido importante para divulgar o existencialismo, a palestra não eliminou as acusações e discórdias que desde o início marcaram esta filosofia. O termo *existencialismo* foi cunhado pela primeira vez por Gabriel Marcel, em 1943, mas aceito por Sartre apenas anos depois, em 1945. O fato de nenhum texto canônico do existencialismo (*Ser e Tempo*, de Heidegger, publicado originalmente em 1927, ou *O Ser e o Nada*, publicado originalmente em 1943, de Sartre) trazerem uma definição clara do que é o existencialismo (até porque essa denominação surgiu após a publicação dessas obras) contribuiu para as divergências a respeito de um conceito unívoco do que é esta corrente filosófica ainda hoje. Alguns filósofos classificados como existencialistas negaram veementemente, ainda em vida, essa classificação. É o caso de Heidegger, que em sua *Carta sobre o Humanismo*, publicada originalmente em 1946, após a edição, no mesmo ano, de *O Existencialismo é um Humanismo*, rejeita a colocação de seu nome no rol de existencialistas, como havia feito Sartre nesta palestra.

Para Sartre (2014, p. 18), havia dois grupos de existencialistas: cristãos e ateus. Entre os existencialistas cristãos, Sartre elencava Karl Jaspers e Gabriel Marcel. Já como ateus Sartre classificava os existencialistas franceses (incluindo ele próprio) e Martin Heidegger. Em comum, de acordo com Sartre, ateus e cristãos tinham o fato de considerarem que “[...] a existência precede a essência, ou, se preferirem, que é preciso partir da subjetividade [...]” (SARTRE, 2014, p. 18). Entretanto, para Sartre, o existencialismo ateu seria mais coerente, uma vez que “[...] ele declara

⁴A *Idade da Razão* (*L'âge de raison*) e *Sursis* (*Le sursis*) foram publicados em 1945.

que, mesmo que Deus não exista, há ao menos um ser que existe antes de poder ser definido por algum conceito, e que tal ser é o homem, ou como diz Heidegger, a realidade humana [...]” (SARTRE, 2014, p. 19).

Parte da polêmica que cercou o existencialismo durante décadas pode ser atribuída à mistura entre a filosofia existencialista e o existencialismo *enquanto movimento cultural*. Conforme Joseph, Reynolds e Woodward (2014), essa última ideia acerca do existencialismo poderia ser ilustrada através do esteriótipo do *existencialista típico*: jovens de preto que fumam enquanto leem *O Ser e o Nada*, sentados no Café Flore, ou que escutam jazz em *um clube de garagem*.

Embora do outro lado do oceano, no Brasil, a popularização do termo *existencialista* também seguiu na mesma linha do esteriótipo francês e ocorreu muito antes de uma familiarização em profundidade com a filosofia correspondente. Uma prova disso é a marchinha de carnaval *Chiquita Bacana*, de 1949, composta por João de Barro e Alberto Ribeiro, que já traz o termo em sua letra envolto no senso comum. Diz a marchinha: “Chiquita Bacana lá da Martinica / Se veste com uma casca de banana nanica / Não usa vestido, não usa calção / Inverno pra ela é pleno verão / Existencialista (com toda razão!) / Só faz o que manda o seu coração”. Verifica-se, através da letra, a associação entre existencialismo, excentricidade e um certo voluntarismo.

No Brasil, considerado por Cohen-Sohal “[...] um dos países mais sartrianos [...]” (BORTOLOTTI, 2013a) que ela já visitou, a influência do existencialismo, sobretudo do pensamento sartriano, para o movimento de contracultura e o tropicalismo no Brasil na década de 60 foi bastante forte (MONTEIRO, 2007). Em sua dissertação intitulada “Nada no bolso ou nas mãos - Influências do existencialismo sartriano na contracultura brasileira entre 1960-1970”, pela Universidade de Vassouras, Rio de Janeiro, Walmir dos Santos Monteiro defende que as marcas do existencialismo sartriano são perceptíveis na música (em canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Chico Buarque, entre outros); no teatro (Augusto Boal, Plínio Marcos), nas artes plásticas (em especial, em Hélio Oiticica) e no cinema (em obras de Walter Hugo Khouri, Ozualdo Candeias, Glauber Rocha e Ruy Guerra).

No que diz respeito à sétima arte, de acordo com o historiador, a influência de Sartre se faz presente nos seguintes filmes: *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra (1962); *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (1964); *A Margem*, de Ozualdo Candeias (1967); *Noite Vazia* (1964) e *Palácio dos Anjos* (1970), ambos de Walter Hugo Khoury. Monteiro sustenta sua ideia central demonstrando a ligação entre a temática dos filmes em questão e o existencialismo sartriano através

de materiais diversos (trechos de entrevistas com os diretores dos filmes, declarações de teóricos do cinema, críticos da época e imprensa), nos quais a conexão com a filosofia existencialista e influência do pensamento sartriano nas obras são declarados abertamente por alguns diretores. O autor da dissertação, entretanto, não problematiza essa ligação nem se detém de maneira mais pormenorizada nos filmes, demonstrando *como* essa influência existencialista se faz presente estética- ou narrativamente.

Outra dissertação em História defendida por Rodrigo Davi Almeida em 2002 na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Assis (SP), e que deu origem ao livro *Sartre no Brasil – Expectativas e Repercussões* (2009), corrobora a ideia de Monteiro (2007) de que houve uma forte influência das ideias de Sartre no meio intelectual e artístico brasileiro. No prefácio do livro, escrito por Michael Löwy – participante da Conferência de Araraquara (proferida por Sartre e Simone de Beauvoir em 1960) e que mais tarde (em 1970) novamente encontrou Sartre em Paris, para pedir-lhe apoio a uma campanha de protesto contra a tortura perpetrada durante a ditadura militar no Brasil – o sociólogo e filósofo afirma que a visita de Sartre ao Brasil marcou profundamente uma geração de jovens brasileiros, em especial aqueles ligados ao teatro: “Isso vale, em primeiro plano, para os jovens dramaturgos do Oficina e do Arena, que buscavam inspiração no teatro sartriano e acabaram produzindo algumas das mais interessantes peças da cultura subversiva brasileira.” (LÖWY, 2007, p. 13).

Conforme a professora de História Rosangela Patriota Ramos (2007), as ideias do filósofo francês entraram no Brasil inicialmente através do teatro e da literatura, embora sua bibliografia não estivesse traduzida no país na mesma proporção desse interesse. De acordo com Ramos (2007), as seguintes montagens de peças sartrianas foram realizadas entre as décadas de 40 e 50, pouco tempo depois da publicação das peças em francês: *A Prostituta Respeitosa* (1948, Companhia Maria Della Costa, direção de Itália Fausta), *Entre Quatro Paredes* (1950, Teatro Brasileiro de Comédia, direção de Adolfo Celi) e *Mortos sem Sepultura* (1954, Teatro Brasileiro de Comédia, direção de Flamínio Bollini Cerri). Já na literatura, *O Muro* foi lançado no Brasil em 1948, pelo Instituto Progresso Editorial (I.P.E); o mesmo instituto publicou em 1949 *A Idade da Razão* e, também em 1949, a peça *Entre quatro paredes*.

Já as obras filosóficas de Sartre *Ser e o Nada*, publicado em 1943 na França, foi traduzido e publicado no Brasil apenas em 1997; a obra final de Sartre, *Crítica da Razão Dialética*, lançada em 1960, chegou às prateleiras apenas em 2001.

A visita de Sartre e Beauvoir ao Brasil em 1960 ampliou a repercussão das ideias do filósofo no país, sobretudo aquelas presentes em sua obra então recém-lançada *Crítica da Razão Dialética*. Sartre foi convidado para visitar o Brasil por Jorge Amado, que organizou uma extensa programação para o filósofo francês durante os dois meses e meio que permaneceu no país. Sartre e Beauvoir percorreram, dentre outras cidades, Recife, Salvador, Rio, São Paulo e Ouro Preto. Conforme o jornal Folha de São Paulo:

A viagem foi um estrondoso sucesso de mídia. Em uma única semana que passou por São Paulo, os jornais paulistas dedicaram a ele mais de 200 artigos. Sartre deu entrevistas na televisão, apareceu em colunas sociais, participou de inúmeras conferências e se encontrou com comunistas históricos, como Luís Carlos Prestes e Oscar Niemeyer. (BORTOLOTTI, 2013b).

Conforme Danelon (2002), porém, “[...] nem a famosa visita de Sartre ao Brasil – UNESP Araraquara/1960 – serviu de motivo para a democratização da filosofia sartriana [...]”. O entusiasmo popular demorou para surtir efeito na academia. A filosofia existencial no Brasil começou a ser melhor estudada apenas a partir da década de 60, na UFRGS: em 1961, Gerd Bornheim defendeu sua tese de livre docência sob o título *Motivação básica e atitude originante do filosofar*; a partir daí o filósofo caxiense continuaria sua trajetória sob a luz da perspectiva fenomenológica-existencial (em especial, a partir de Sartre e Heidegger)⁵.

Em entrevista ao Jornal Existencial Online em 1999, Gerd Bornheim afirmou que, enquanto Heidegger conta com uma boa representação no Brasil, o mesmo não acontece com Sartre, salvo trabalhos no nível de Doutorado e Mestrado. Ainda assim, o pensamento sartriano recebeu no Brasil um tratamento mais acolhedor do que em sua terra natal: apenas recentemente, mais de 30 anos após a morte do filósofo, é que a obra de Sartre vem sendo revisitada. Para o filósofo e professor, Sartre foi desdenhado pelos estudiosos franceses por sua popularidade e rechaço à academia:

É que Sartre, mesmo na França, nunca foi objeto de fato de um estudo rigoroso. A bibliografia sobre Sartre é toda muito de vulgarização. De popularização, digamos assim. Mas, uma análise mais pertinente não existe, inclusive na França. A bibliografia sobre Sartre, de modo geral, é muito superficial. Talvez porque Sartre sempre recusasse a ser professor universitário. Nunca participou da vida acadêmica parisiense. Agora, chegou o momento de se fazer uma análise rigorosa do pensamento de Sartre. É um pensamento muito importante. (JORNAL EXISTENCIAL ONLINE, 2000).

⁵A Gerd Bornheim juntou-se Ernildo Stein, que, em 1966, publicou *Introdução ao pensamento de Martin Heidegger* e, em 1973, *A questão do método na filosofia – um estudo do modelo heideggeriano*, tornando-se, assim, referência no Brasil para falar sobre o pensamento do filósofo alemão.

Isso explicaria parcialmente, portanto, o porquê do descompasso entre o alcance a repercussão das obras literárias de Sartre e suas obras filosóficas no Brasil. Outra possível razão para o interesse tardio pela obra filosófica sartriana pode ser a própria visita de Sartre e Simone ao Brasil, marcada, sobretudo, por questões políticas e de “[...] defesa das proposições revolucionárias terceiro-mundistas [...]” (ALMEIDA, 2007, p. 18), o que pode ter fortalecido um certo preconceito com relação ao filósofo e suas ideias. Intelectuais engajados, durante sua estadia no Brasil, Sartre e Simone se encontraram com representantes do movimento das Ligas Camponesas Nordestinas (inclusive com seu líder, Francisco Julião) e conversaram com posseiros de Santa Fé sobre a necessidade de uma reforma agrária no Brasil de acordo com o modelo cubano (ALMEIDA, 2007, p. 44). O filósofo também se encontrou pessoalmente com Sábato Magaldi, Cacilda Becker e Augusto Boal para tratar da importância do teatro como elemento revolucionário, que deveria ser feito pelo e para o povo, capaz de apontar soluções para os problemas sociais (FOLHA DE SÃO PAULO, 1960⁶ *apud* ALMEIDA, 2007, p. 67).

Poucos anos depois da visita de Sartre ao Brasil, em 1964, os militares tomaram o poder, inaugurando um dos períodos mais sombrios da história do país. Embora o legado da defesa de Sartre da necessidade do engajamento do artista tenha permanecido vivo junto a alguns setores do meio artístico, sua filosofia permaneceria adormecida para os brasileiros por um período ainda mais longo do que a Ditadura.

2.2 Sobre os Seres e o Nada

O subtítulo de *O Ser e o Nada* (2015) já anuncia: *Ensaio de uma Ontologia Fenomenológica*. A fenomenologia é uma importante base sobre a qual se erige o pensamento existencialista. De acordo com Molina (1962, p. 33): “O existencialismo contemporâneo é, na maior parte de suas características essenciais, o produto da aplicação de uma metodologia baseada na fenomenologia de Husserl para a temática material, introduzida no pensamento ocidental pelas reflexões de Kierkegaard e Nietzsche [...]”. Descontente com o crescente positivismo da ciência e filosofia de sua época, Edmund Gustav Albrecht Husserl, matemático e filósofo alemão, buscou desenvolver um sistema com o qual fosse possível encontrar a verdadeira essência das coisas

⁶SARTRE falou sobre teatro. Folha de São Paulo, p. 1, 10 set. 1960.

através dos fenômenos, isto é, o mundo que experienciamos. Sartre foi aluno de Husserl entre 1933 e 1934, e os reflexos desse aprendizado são visíveis em sua obra.

Como para outros fenomenólogos, para Sartre não existe dualidade entre aparência e essência: “Porque o ser de um existente é exatamente aquilo que o existente aparenta [...]” (SARTRE, 2015, p. 16). Todas as *aparências* de um determinado fenômeno remetem ao fenômeno em sua totalidade. Aquilo que se manifesta, ou seja, o fenômeno, consiste de positividade plena, uma vez é o que aparece: “[...] A aparência remete à série total das aparências e não a uma realidade oculta que drenasse para si todo o *ser* do existente. E a aparência, por sua vez, não é uma manifestação inconsistente deste ser.” (SARTRE, 2015, p. 15).

Sob esta perspectiva desaparece também a dualidade entre potência e ato: “A essência de um existente já não é mais sua virtude embutida no seio deste existente. É a lei manifesta que preside a sucessão de suas aparições, é a razão da série.” (SARTRE, 2015, p. 16). Para exemplificar esta afirmação, Sartre fala a respeito de Proust: o gênio do escritor não é seu conjunto de ideias, executadas ou não, seus projetos e desejos; o gênio de Proust é todo o conjunto de suas obras, enquanto sua manifestação como indivíduo. Não se trata das obras isoladamente, mas sim dessas consideradas enquanto manifestação deste homem, que, por sua vez, não pode ser reduzido a uma “[...] série finita de manifestações, porque cada uma delas é uma relação com um sujeito em perpétua mudança [...]” (SARTRE, 2015, p. 16).

Outro ponto claramente husserliano presente em Sartre em *O Ser e o Nada* (2015) é o aspecto intencional da consciência. Por intencional, entende-se: toda consciência é consciência *de* alguma coisa; constituindo-se enquanto “[...] dimensão de ser transfenomenal do sujeito [...]” (SARTRE, 2015, p. 22). Em outras palavras: “A consciência é consciência *de* alguma coisa: significa que a transcendência é a estrutura constitutiva da consciência, quer dizer, a consciência nasce tendo por objeto um ser que ela não é [...]” (SARTRE, 2015, p. 34). Ao mesmo tempo que a consciência conhece algo, esse conhecer também lhe é consciente. De acordo com Sartre, esse aspecto, por sua vez, é condicional para a consciência, visto que uma consciência que não fosse consciência da consciência seria inconsciente – o que seria absurdo. Desta maneira: “É uma condição suficiente: basta que eu tenha consciência de ter consciência desta mesa para que efetivamente tenha consciência dela. Não basta, decerto, para que eu possa afirmar que esta mesa existe em si – mas sim que ela exista para mim.” (SARTRE, 2015, p. 23).

De acordo com Katherine Morris (2009, p. 83), o entendimento do que é a consciência pode ser dificultado pelo fato de que existem muitos preconceitos intelectuais com relação a esse assunto: nossa tendência natural é entendê-la como *algo*, uma *coisa* misteriosa e inatingível. Ao considerarmos, entretanto, a expressão *ser ou estar consciente (de)* nos aproximamos do entendimento de Sartre acerca da consciência: “Quando Sartre afirma, tal como ele algumas vezes faz, que a consciência não é ‘nada’, parte do que ele quer dizer é apenas isto: a consciência não é uma *coisa* [...]” (MORRIS, 2009, p. 83). Para Sartre (2015, p. 28), a consciência não é uma substância: é um absoluto, pois existe entre aparência e existência, e também é vazia, uma vez que “[...] o mundo inteiro se encontra fora dela [...]”.

Através do conceito de consciência, Sartre mescla o cartesianismo do *cogito*⁷ com o conceito heideggeriano do ser-no-mundo. Assim como Descartes, Sartre parte da necessidade de um fundamento metafísico, bem com de um “[...] método metafisicamente determinado pela subjetividade [...]” (BORNHEIM, 1971, p. 15). A subjetividade é para Sartre o ponto de partida do existencialismo: “Nosso ponto de partida, de fato, é a subjetividade do indivíduo, e isso por razões estritamente filosóficas [...]” (SARTRE, 2014, p. 33).

Entretanto, ao invés de considerar o *cogito* enquanto pensamento fechado em si mesmo, o existencialismo sartriano reformula o cartesianismo a partir da noção heideggeriana de ser-no-mundo: “O concreto só pode ser a totalidade sintética da qual tanto a consciência como o fenômeno são apenas momentos. É o homem no mundo, com essa união específica do homem com o mundo que Heidegger, por exemplo, chama de ‘ser-no-mundo’” (SARTRE, 2015, p. 43). Desta maneira, Sartre afirma que, ao nos debruçarmos sobre a conduta humana, considerando-na enquanto ações do homem no mundo, é nos revelado “[...] ao mesmo tempo, o homem, o mundo e a relação que os une.” (SARTRE, 2015, p. 44).

Desta forma, uma vez que a consciência é o ponto de partida, não fechada em si própria; considerando que o homem é um ser-no-mundo e que, como tal, não encontra seu fundamento na reflexividade ou no *cogito* (pois ele se estabelece em um plano pré-reflexivo), podemos afirmar com Sartre que “[...] a consciência não reflexiva torna possível a reflexão: existe um *cogito* pré-reflexivo que é condição do cogito cartesiano.” (SARTRE, 2015, p. 24). Daí advém a primordialidade

⁷Originada do verbo latino *cogitare* (cujo significado se aproxima de *pensar, refletir*) o *cogito* cartesiano diz respeito à certeza, para Descartes da “coexistência necessária do pensamento e do ser” (DUROZOI e ROUSSEL, 1993, p. 87). Após questionar o conhecimento humano e a existência de todas as coisas, Descartes chega até o *cogito* enquanto uma certeza primordial: se é possível que questionemos tudo, inclusive nossa própria existência, é necessário que pensemos.

absoluta do existir para Sartre. De acordo com o filósofo, “[...] toda existência consciente existe como consciência de existir.” (SARTRE, 2015, p. 25). Sartre considera a consciência fundamental à realidade humana: é o fato de a consciência ser consciência *de* algo que nos auxilia entender as diferenças entre o ser-Para-si e o ser-Em-si⁸, conceitos formulados por Sartre através do método fenomenológico.

Sartre parte da observação do *fenômeno de ser* para aproximar-se da essência, isto é, o *ser* do fenômeno (de ser). Baseado nesses exames, Sartre chega à conclusão que “O ser é. O ser é em si. O ser é o que é. Eis as três características que o exame provisório do fenômeno de ser nos permite designar no ser dos fenômenos.” (SARTRE, 2015, p. 40). O fato de o *ser* ser em si significa que ele é si mesmo e não remete a si; é o que é: “O ser é opaco a si mesmo porque está pleno de ser [...]” (SARTRE, 2015, p. 38).

Para Sartre (2015, p. 40), há dois tipos de ser: o Em-si e o Para-si. Sartre usa a expressão *em-si* para se referir ao reino do inorgânico, à realidade material, aos objetos e ao próprio organismo humano. Ontologicamente, o Em-si é fechado em si, maciço: “O ser-em-si não possui um *dentro* que se oponha a um *fora* e seja análogo a um juízo, uma lei, uma consciência de si. O Em-si é *maciço*. Em certo sentido, podemos designá-lo como síntese. Mas a mais indissolúvel de todas: síntese de si consigo mesmo [...]” (SARTRE, 2015, p. 39).

O outro tipo de ser, o Para-si, corresponde à consciência humana. Como citado anteriormente, a consciência é *intencional*, pois se lança sempre a algo (um objeto da percepção) que está fora dela. Então, ao contrário do Em-si, o Para-si é incompleto, aberto. Por conseguinte, embora o Em-si não precise do Para-si para existir, é única e exclusivamente através do Para-si que o Em-si existe enquanto fenômeno; a consciência o constata. Como bem aponta Perdigão a partir de Sartre: “Não se pode saber com certeza por que há o Ser [...]: as indagações desse tipo aparecem *já* com o Para-si. Quando interrogamos o Ser, ele já está diante de nós.” (PERDIGÃO, 1995, p. 39).

⁸Referindo-se ao reino que não é da consciência, Sartre utiliza os termos *Em-si*, *ser Em-si* e *ser-Em-si*. Nos dicionários filosóficos consultados para este trabalho (LALANDE, 1999; ABBAGNANO, 2000) não encontramos qualquer explicação de diferenças entre esses termos. Pelo contrário: ao procurarmos por *ser-em-si*, por exemplo, somos redirecionados a *Em-si*. Algo semelhante ocorre com o caso da expressão *Para-si* e *ser-Para-si*: ao buscarmos *ser-Para-si* somos redirecionados à expressão *Para-si*. Nas obras introdutórias a Sartre (BORNHEIM, 1971; MORRIS, 2009; PERDIGÃO, 1995; MOLINA, 1962) *Para-si* e *ser-Para-si* não recebem diferenciação, da mesma maneira que *Em-si*, *ser-Em-si*, *ser Em-si*. Desta forma, neste trabalho, seguiremos esses autores, utilizando por vezes a expressão *Em-si* e a expressão *ser-em-si* como sinônimos; da mesma mesma forma como *ser-Para-si* e *Para-si*.

O Para-si não é maciço como o Em-si: uma vez que Em-si remete de si a si, não há a opção de refletir a respeito de si mesmo – diferentemente da consciência, do Para-si. Para que o Para-si possa refletir, é preciso que ele se distancie do objeto, adquirindo uma perspectiva quase *externa* para poder ser consciente dele. Essa *fissura* que permite à consciência estar consciente – de si, do objeto visado na percepção – é o nada.

O nada é uma questão fundamental em *O Ser e o Nada* (2015); *O Problema do Nada* é o primeiro capítulo da obra. Após apresentar a introdução *Em busca do ser*, no qual Sartre inicia a investigação sobre o fenômeno, o ser, o cogito e o ser-em-si, o filósofo examina a interrogação, as negações, para então chegar às concepções dialéticas e fenomenológicas do nada, aproximando-se de sua origem.

Sartre demonstra que se não houvesse a negação, pergunta alguma poderia ser formulada, sobretudo com relação ao ser. Para que haja negação, é preciso que o nada surja de alguma forma. Esse surgimento, entretanto, não pode se dar fora do ser, mas dentro dele, uma vez que “É preciso que o nada seja dado no miolo do ser para que possamos captar esse tipo particular de realidades que denominamos Negatividades [...]” (SARTRE, 2015, p. 64). Mas, se o nada surge a partir do ser, este ser é o ser-em-si? Sartre afirma que não, pois o ser-em-si é pura positividade e não contém o nada como uma de suas estruturas: “O nada não pode se nadificar a não ser sobre um fundo de ser: se um nada pode existir, não é antes ou depois do ser, nem de modo geral, fora do ser, mas no bojo do ser, em seu coração, como um verme [...]” (SARTRE, 2015, p. 64). Sartre defende que o nada não pode vir do nada, uma vez que o nada não é, mas tampouco pode ser oriundo do ser-em-si, que é pleno. Faz-se necessário que o nada venha de um ser não-pleno e que traga o nada dentro de si; este ser é o homem: “[...] o homem é o ser pelo qual o nada vem ao mundo [...]” (SARTRE, 2015, p. 67).

O nada vem ao mundo através da realidade humana e, analisando o ser, percebe-se que o nada reside no âmago do Para-si. Uma vez que “[...] o ser da consciência não coincide consigo mesmo em uma adequação plena [...]. Nem a crença, nem o prazer, nem a alegria podem existir *antes* de ser conscientes; a consciência é a medida de seu ser [...]” (SARTRE, 2015, p. 122-124). Por conseguinte, podemos afirmar que a consciência de crença e a crença constituem um único ser, porém com características duais. Isso porque a consciência é, ao mesmo tempo, um reflexo–refletidor: reflete o objeto para o qual se lança, que por sua vez a reflete, uma vez que ela é anterior a este objeto. Assim, no momento em que queremos captá-la enquanto uma coisa, recaímos na

outra. Sartre conclui então que o Para-si é inconsistente e, no âmago dessa inconsistência, tem-se o nada:

É uma obrigação para o Para-si existir somente sob a forma de um em-um-outro-lugar com relação a si mesmo, existir como um ser que se afeta perpetuamente de uma inconsistência de ser. Por outro lado, esta inconsistência não remete a outro ser; não passa de uma perpétua remissão de si a si, do reflexo ao refletidor, do refletidor ao reflexo. [...] O nada é o ato pelo qual o ser coloca em questão o seu ser, ou seja, precisamente a consciência ou o Para-si [...] (SARTRE, 2015, p. 127-128).

Considerando esses processos de nadificação e a presença do nada no seio do Para-si, Bornheim (1971, p. 44) resume o pensamento de Sartre: “O paradoxo da realidade humana lhe advém desta singular unidade entre o ser e o nada; o homem é um ser habitado pelo seu próprio nada, e que permanece em sua negatividade [...]”.

É justamente através deste poder nadificador da consciência que se faz possível o questionamento das coisas, de acordo com Perdigão (1995, p. 41). Ao perguntarmos por que determinado objeto é da forma que é, estamos indagando por que é assim e não de outra maneira. Tal juízo negativo é condicionado e sustentado pelo nada da consciência. O mesmo ocorre com as nossas percepções: quando vejo determinado objeto e afirmo que ele é uma mesa, estou enxergando-o como não sendo eu, vendo os demais objetos ao redor da mesa como não sendo a mesa, e me vendo também como não sendo esta mesa. Trata-se, desta forma, de uma afirmação através da negação.

O homem é transcendência porque tem seu ser atravessado pelo Nada, o que impede que o ser se constitua em Em-si. Por outro lado, uma vez que o Em-si faz parte do Para-si, esse acaba herdando a facticidade do Para-si. Em outras palavras: nossa consciência (Para-si) e nosso corpo (Em-si) se relacionam de forma fundamental. Ao mesmo tempo em que minha consciência tem a capacidade de se distanciar de meu corpo para contemplar o mundo no qual se insere, este inserir-se está, para Sartre, atrelado ao corpo, com o qual somos obrigados a viver. Decorre dessa facticidade a definição sartriana do Para-si, repetida inúmeras vezes ao longo de *O Ser e o Nada*: “[...] o ser do Para-si se define, ao contrário [do ser do Em-si], como sendo o que não é e não sendo o que é [...]” (SARTRE, 2015, p. 39). Dada a transcendência do Para-si, ele se posiciona à distância de si enquanto ser: *não é o que é*. Entretanto, em função da facticidade do Para-si, ele também *é o que não é*: não coincide inteiramente com o Ser (do contrário, seria Em-si). Assim, o homem é o oposto da plenitude de ser e, além de finito, tem consciência da sua finitude.

De acordo com Sartre, a possibilidade do Para-si de escapar ao ser, nadificando-o, e de fazer o mesmo com o seu passado, é a própria liberdade. A liberdade constitui-se na razão própria da existência do Para-si:

Assim, a condição exigida para a nadificação do nada, a liberdade não é uma propriedade que pertença entre outras coisas à essência do ser humano. [...] A liberdade humana precede a essência do homem e torna-a possível. A essência do ser humano acha-se em suspenso na liberdade. Logo, aquilo que chamamos de liberdade não pode diferenciar do *ser* da “realidade humana”. O homem não é *primeiro* para ser livre *depois*: não há diferença entre o ser do homem e o *ser-livre* [...]. (SARTRE, 2015, p. 68).

Esta concepção de liberdade difere completamente daquilo que se entende por liberdade no senso comum e que se torna ainda mais visível nas definições apresentadas pelo dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2016):

1. Direito de proceder conforme nos pareça, contanto que esse direito não vá contra o direito de outrem; 2. Condição do homem ou da nação que goza de liberdade; 3. Conjunto das ideias liberais ou dos direitos garantidos ao cidadão; 4. [Figurado] Ousadia; 5. Franqueza; 6. Licença; 7. Desassombro; 8. Demasiada familiaridade.

Podemos perceber, neste dicionário, que o conceito de liberdade comumente associado a esse termo se confunde com a plena realização da vontade, de se fazer aquilo que se quer (contanto que não invadamos a *liberdade* de outrem), com uma espécie de licença e até mesmo a permissividade. O conceito filosófico sartriano de liberdade, porém, difere-se substancialmente desse entendimento, e é estritamente necessário que nos desvencilhemos do senso-comum para compreender a proposta de Sartre. A liberdade, na filosofia sartriana, ocupa uma posição central, como afirma Bornheim: “Em certo sentido, é lícito dizer que a liberdade termina sendo o tema exclusivo e absoluto do pensamento de Sartre. Entretanto, só podemos captar a liberdade de modo mais amplo e essencial estudando a contextura da consciência humana [...]” (BORNHEIM, 1971, p. 47). Por isso o longo caminho percorrido até aqui: para compreendermos as ideias de Sartre a respeito da liberdade é necessário que tenhamos um mínimo de conhecimento a respeito de conceitos sartrianos como o ser, o ser-em-si, o ser-para-si e o nada.

2.3 Sartre e a Liberdade

De acordo com Sartre, a liberdade se constitui em uma estrutura permanente do ser humano e é inevitável: o homem é condenado à liberdade (SARTRE, 2014, p. 24). O homem como ser-no-

mundo tem uma obrigação perpetuamente renovada de escolher entre os seus possíveis, uma escolha que depende exclusivamente de si mesmo. Ainda que se recorra muitas vezes a um motivo externo e a determinismos diversos, esses não podem ser utilizados enquanto fundamento de fato para sua escolha. A consciência dessa independência e do aspecto primordial e inevitável da escolha individual – da liberdade por ela mesma - pode ser extremamente angustiante; daí a relação íntima entre a liberdade e a angústia, para o filósofo:

Na liberdade, o ser humano é seu próprio passado (bem como seu próprio devir) sob a forma de nadificação. [...] é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade enquanto consciência de ser; é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma nessa questão. (SARTRE, 2015, p. 72).

Dentre os vários exemplos que Sartre usa para elucidar melhor o significado da angústia e sua relação com a liberdade, selecionamos aqui o exemplo do despertador:

O despertador que toca de manhã remete à possibilidade de ir ao trabalho, *minha* possibilidade. Mas captar o chamado do despertador como chamado é levantar-se. Assim, o ato de levantar da cama é tranquilizador, porque evita a pergunta: ‘Será que o trabalho é *minha* possibilidade?’ – e, em consequência, não me deixa em condições de captar a possibilidade do quietismo, da recusa ao trabalho e, em última instância, da morte e da negação do mundo. Em resumo, na medida em que apreender o sentido da campainha do despertador já é ficar de pé a seu chamado, tal apreensão me protege contra a angustiante intuição de que sou eu – e mais ninguém – quem confere ao despertador seu poder de exigir meu despertar [...]. (SARTRE, 2015, p. 82).

Ao questionar os valores comuns à moralidade cotidiana, encontramos aquilo que Sartre chama de *angústia ética*, pois o valor é revelado apenas à liberdade ativa, que o reconhece enquanto tal e, assim, o faz existir: “Sobretudo, minha obediência a uma multidão de tabus, que é real, me revela a esses tabus como existentes de fato [...]” (SARTRE, 2015, p. 83). A adoção pelo homem de um ou outro valor é justificada por nada; daí a angústia da liberdade, de ser “[...] o fundamento sem fundamento dos valores [...]” (SARTRE, 2015, p. 83). Tal angústia, para Sartre, revela o reconhecimento da idealidade dos valores, uma vez que a possibilidade de se inverter sua escala é sempre *minha* possibilidade. Entretanto é mais confortável não questionar e seguir amavelmente os valores “[...] semeados em meu caminho na forma de mil pequenas exigências reais, similares aos cartazes que proíbem pisar na grama.” (SARTRE, 2015, p. 83) e acreditar que eu estaria determinado a esses valores. Isso se constitui, entretanto, em uma clara conduta de fuga.

Em sua palestra *O Existencialismo é um humanismo*, Sartre acusa esse comportamento fugitivo e afirma que tal é a responsabilidade do homem sobre suas escolhas que, mesmo que existisse um deus, não se teria como escapar dela:

Se, com efeito, a existência precede a essência, nunca se poderá recorrer a uma natureza humana dada e definida para explicar alguma coisa; dizendo de outro modo, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Por outro lado, se Deus não existe, não encontramos à nossa disposição valores ou ordens que legitimem nosso comportamento. Assim, nem atrás de nós, nem à nossa frente, ou no domínio numinoso dos valores, não dispomos de justificativas ou escusas. (SARTRE, 2014, p. 24).

Daí também uma razão, de acordo com Sartre, para que certas pessoas achem a doutrina existencialista apavorante – tratam-se daqueles que costumam delegar às circunstâncias adversas a responsabilidade por sua miséria pessoal. De acordo com o filósofo, essas pessoas costumam se considerar maiores e melhores do que seus atos demonstram, uma vez que acreditam ter em si uma série de habilidades e talentos inexplorados. Para os existencialistas, no entanto, o ser humano e suas obras são indissociáveis. São as iniciativas tomadas, as ações iniciadas, realizadas, o concreto, o manifesto que existe; fora disso não há nada:

[...] não existe outro amor do que aquele que se constrói, não há outra possibilidade de amor do que aquela que se manifesta em um amor, não há genialidade senão aquela que se expressa em obras de arte: o gênio de Proust é a totalidade das obras de Proust; o gênio de Racine é a série de suas tragédias; além disso não há nada. (SARTRE, 2014, p. 31).

Sartre defende que, embora essa maneira de pensar possa parecer dura àquelas pessoas que se consideram não exitosas, nada as impede de mudar isso. O filósofo argumenta que o herói se faz herói, assim como o covarde se faz covarde, o que não quer dizer, porém, que o herói será para sempre herói e o covarde permanecerá assim indefinidamente. É o engajamento total e contínuo de cada um que poderá influenciar determinado resultado; não uma ação isolada (SARTRE, 2014).

Podemos, de acordo com Sartre, contar apenas com aquilo que “[...] depende de nossa vontade, ou com o conjunto de probabilidades que tornam a nossa ação possível [...]” (SARTRE, 2014, p. 29). Sartre afirma que, caso verificarmos que as condições à nossa vontade estejam desfavoráveis, é melhor que nos desinteressemos dela, pois nada poderá moldar o mundo ao nosso capricho: “O coeficiente de adversidade das coisas, em particular, não pode constituir um argumento contra a nossa liberdade, porque é *por nós*, ou seja, pelo posicionamento prévio de um fim, que surge o coeficiente de adversidade [...]” (SARTRE, 2015, p. 593). O argumento do senso comum que alega a impotência do homem (que estaria perpetuamente constrangido por sua raça, gênero, classe, família, e assim por diante) e que é contrário à liberdade, portanto, perde sua força

nessa lógica, uma vez que é apenas à luz de um determinado objetivo que algo se torna um obstáculo ou um aliado à liberdade. Sartre explica essa ideia com um exemplo: um rochedo é em-si e neutro. Entretanto, se eu quiser removê-lo, ele constituirá um obstáculo, ao passo que, se a ideia for escalá-lo para ter uma melhor visão da paisagem, ele poderá se constituir em meu aliado. Desta maneira:

[...] ainda que as coisas em bruto [...] possam desde a origem limitar nossa liberdade de ação, é nossa liberdade mesmo que deve constituir previamente a moldura, a técnica e os fins em relação aos quais as coisas irão manifestar-se como limites. [...] é nossa liberdade que constitui os limites que irá encontrar depois [...]. (SARTRE, 2015, p. 594).

Por um lado, a liberdade advém do nada do Para-si, por outro, entretanto, necessita do em-si para constituir-se enquanto liberdade: “[...] longe de ser originariamente esse *resíduo* um limite da liberdade, esta surge como liberdade graças a ele – ou seja, graças ao Em-si em bruto, enquanto tal [...]” (SARTRE, 2015, p. 594). Caso desaparecessem as resistências, desapareceria a própria liberdade: se bastasse projetar um fim para que esse fosse realizado, a diferença entre realidade e imaginação desapareceria. As resistências são, portanto, necessárias à liberdade.

Tal ideia desconstrói a concepção hodierna de liberdade, relacionada ao êxito (ou à faculdade de obter *o que se quer*). Para Sartre, o sucesso não importa de maneira alguma à liberdade:

O conceito técnico e filosófico de liberdade, o único que consideramos aqui, significa somente: autonomia de escolha. É preciso observar, contudo, que a escolha, sendo idêntica ao fazer, pressupõe um começo de realização, de modo a se distinguir do sonho e do desejo. Assim, não diremos que um prisioneiro é sempre livre para sair da prisão, o que seria absurdo, nem tampouco que é sempre livre para desejar a sua libertação, o que seria um truísmo irrelevante, mas sim que é sempre livre para tentar escapar (ou fazer-se libertar) – ou seja, qualquer que seja a sua condição, ele pode projetar sua evasão e descobrir o valor de seu projeto por um começo de ação. (SARTRE, 2015, p. 595).

Sob essa perspectiva, não há liberdade sem escolhas; caso fosse concebível realizar todos os nossos possíveis, desapareceríamos como indivíduos. O Para-si é livre justamente porque é inacabado: “[...] a liberdade é falta de ser em relação a um ser dado, e não o surgimento de um ser pleno [...]” (SARTRE, 2015, p. 598). Neste ponto, Sartre afirma que coincidem as exigências do senso comum e o pressuposto filosófico: só se pode ser livre com relação a um estado de coisas e *apesar* desse (SARTRE, 2015, p. 598). Esse estado de coisas é o que Sartre chama de *situação*, conceito que explicitaremos mais detalhadamente – bem como sua relação com a liberdade – nos parágrafos seguintes.

2.4 Liberdade e Situação

Para Sartre, o local em que nascemos, nosso corpo, o lugar que ocupamos no mundo, a existência das outras pessoas, entre outros fatores, são os constituintes da situação. Esses aspectos compõem a facticidade da liberdade. Revela-se, assim, seu paradoxo: “[...] não há liberdade a não ser em *situação* e não há situação a não ser pela liberdade. A realidade humana encontra por toda a parte resistências e obstáculos que ela não criou; mas essas resistências e esses obstáculos só têm sentido na e pela livre escolha que a realidade humana é.” (SARTRE, 2015, p. 602).

Sartre considera enquanto elementos constituintes da situação: “[...] meu lugar, meu corpo, meu passado, meus arredores [...] e, por fim a minha relação fundamental com o Outro [...]” (SARTRE, 2015, p. 602). Ao pormenorizar, porém, essa lista nas páginas seguintes, Sartre ainda inclui *minha morte* à situação, mas deixa fora *meu corpo*⁹. Ao explicar cada um dos aspectos da facticidade, o filósofo francês vai paulatinamente desconstruindo-os enquanto obstáculos à liberdade.

O *meu lugar* diz respeito ao local em que se nasce; o local *que se recebe* no nascimento e os locais geográficos nos quais moramos, pelos quais passamos. Comumente considerado por muitos como *determinante* para a liberdade, Sartre afirma que a facticidade de nosso lugar só nos é revelada pela escolha de nosso projeto:

É em relação ao meu sonho de conhecer Nova York que se mostra absurdo e doloroso para mim viver em Mont-de-Marsan. Mas, reciprocamente, a facticidade é a única realidade que a liberdade pode descobrir, a única que ela pode nadificar pelo posicionamento de um fim. [...] *a liberdade é a apreensão de minha facticidade.* (SARTRE, 2015, p. 607).

A partir da eleição de nosso projeto criam-se os obstáculos contra os quais lutamos. Algo semelhante acontece com o *passado*. Ao mesmo tempo em que o passado não determina o presente ou o futuro, não temos como ser o que somos sem passado: “[...] a liberdade tem-de-ser seu próprio passado e esse passado é irremediável [...]” (SARTRE, 2015, p. 610). Não posso mudar o que aconteceu, porém posso alterar o significado que esse acontecimento tem para o meu fim escolhido, tanto no presente como em relação àquilo que projeto para meu futuro:

⁹O corpo e o outro são tratados de maneira detalhada por Sartre no capítulo *O Para-Outro*.

Mas, uma vez que a força compressora de meu passado é tomada emprestada de minha escolha livre e reflexiva, é impossível determinar *a priori* o poder coercitivo de um passado. Não é somente acerca de um conteúdo desse passado e da ordem desse conteúdo que minha livre escolha decide, mas também acerca da adesão de meu passado à minha atualidade. (SARTRE, 2015, p. 618).

Já os *arredores* constituem-se naquilo que está ao *meu* redor, com seus coeficientes próprios de adversidade e utilidade e que podem ser alteradas pelos outros, sem que eu tome parte nesta mudança. Os *arredores* são diferentes do *lugar*: ao ocuparmos um lugar, fazemos uma certa descoberta dos arredores e mudando de *lugar*, mudam-se também os *arredores*. Sartre dá um exemplo: se queremos chegar até determinado lugar de bicicleta e há sol e vento no caminho, o pneu fura – esses elementos que não se pode prever são os *arredores*.

Também foge à previsão do homem a necessidade de coexistência com outros homens: a partir do momento que se existe, é-se lançado no mundo, dentre existências diferentes, que se desenvolvem a meu favor ou contra mim: “[...] o projeto mesmo de uma liberdade em geral é uma escolha que subentende a previsão e a aceitação de resistências, quaisquer que sejam [...]” (SARTRE, 2015, p. 622). É justamente essa imprevisibilidade decorrente da independência das coisas o ponto a partir do qual a própria liberdade pode se constituir: “[...] todo projeto de liberdade é projeto em aberto [...] contém em si a possibilidade de suas modificações posteriores. Todo projeto implica sua estrutura a compreensão da *Selbständigkeit* [autonomia] das coisas no mundo [...]” (SARTRE, 2015, p. 623).

Dentre *as coisas do mundo*, encontramos nossos *próximos*, ou, em outras palavras, o(s) Outro(s). Esse *Outro* é o Para-si que eu não sou – uma consciência que não é a minha; uma pessoa diferente de mim: “Assim como o Para-si lança-se para fora de si mesmo em direção ao em-si, esse transcender-se me joga também ao outro – e a um outro que é concreto [...]” (SARTRE, 2015, p. 84). Além de me deparar com o Outro o tempo todo, fui lançado em um mundo no qual os complexos e utensílios são dotados de sentido e significações que não foram construídos por mim e pelo meu projeto de vida. E, ainda que tal realidade possa ser considerada por muitas pessoas enquanto determinante, imposta e, portanto, um limitante à liberdade, Sartre demonstra uma ideia diferente desse juízo. Após uma prolixa discussão a respeito da linguagem, Sartre demonstra a conclusão de que “O Para-si, para escolher-se *pessoa*, faz com que exista uma organização interna que ele transcende rumo a si mesmo, e esta organização técnica interna é, nele, o nacional ou o humano [...]” (SARTRE, 2015, p. 637). Nesse esforço de escolher a si mesmo o Para-si acaba

mantendo algumas características que fazem dele um homem, pois esses mesmos elementos escolhidos só podem surgir sobre o fundamento de uma escolha. Daí que “[...] nesse sentido, cada Para-si é responsável em seu ser pela existência de uma espécie humana [...]” (SARTRE, 2015, p. 637).

É inegável que o Para-si realiza suas escolhas dentre certas significações que não se originam dele; o Para-si surge em um mundo no qual existem outros Para-sis. Isso é um fato e integra a facticidade mesma do Para-si. É, entretanto, *nesse* mundo que o Para-si é livre e levando em conta tais circunstâncias – e não em outro universo. “É escolhendo e historizando-se no mundo que o Para-si historializa o próprio mundo e faz com que este fique datado por suas técnicas [...]” (SARTRE, 2015, p. 639).

Se a história, o mundo em que se está inserido não representa uma ameaça de fato à liberdade do Para-si, o mesmo não se pode dizer da existência do Outro. A existência do Outro, de acordo Sartre (2015), traz um limite de fato à minha liberdade, uma vez que, em função deste aparecimento do Outro surgem determinações que eu *sou* sem que eu as tenha escolhido. Retomemos o exemplo de Sartre sobre a vergonha, concebida como uma forma de consciência:

Acabo de cometer um gesto desastrado ou vulgar: esse gesto gruda em mim, não o julgo nem o censuro, apenas o vivencio, realizo-o ao modo do Para-si. Mas, de repente, levanto a cabeça. Alguém estava ali e me viu. Constatado subitamente toda a vulgaridade do meu gesto e sinto vergonha. Decerto minha vergonha não é reflexiva, pois a presença do outro à minha consciência, ainda que à maneira de um catalisador, é incompatível com a atitude reflexiva: no campo da minha reflexão, só posso encontrar a consciência que é minha. O Outro é mediador indispensável entre mim e mim mesmo: sinto vergonha de mim tal como apareço ao Outro. (SARTRE, 2015, p. 290).

Nesse caso descrito, o olhar do Outro me posiciona enquanto objeto: ao ser visto pelo outro, incluo-me, através desse olhar alheio, no mundo exterior ao Para-si. O contrário acontece quando o Outro percebe nosso olhar. Desta maneira encontramos o outro como objeto (quando o olhamos) e como sujeitos (quando somos olhados, tornando-nos objetos). Não se trata, porém, de *qualquer* objeto.

Considerando que sou meu próprio centro de percepção e ação, ao olhar o mundo ao meu redor percebo o que está em meu entorno de uma certa forma, a uma certa distância, *medida* a partir do meu posicionamento. O Outro, posicionado em meu entorno, provoca a “[...] desintegração das relações que apreendo entre os objetos e o meu universo [...]” (SARTRE, 2015, p. 329). O Outro constitui-se igualmente em um centro de percepção e ação, e a maneira como ele percebe e organiza as coisas ao seu redor me escapa; sua percepção me é inacessível. Assim, mesmo que eu esteja

vendo o outro e, portanto, objetificando-o, ele não se transforma em um Em-Si, mas continua sendo um Para-Si, como eu. Torno-me consciente da existência de um outro centro de percepção e ação ao qual não tenho acesso, por mais que eu me esforce.

Através do Outro encontra-se portanto uma forma de ser que nos é imposta e da qual a nossa liberdade não é seu fundamento. Ainda assim, não é a ação do Outro o que restringe a minha liberdade, explica Sartre:

O verdadeiro limite à minha liberdade está pura e simplesmente no próprio fato de que um Outro me capta como Outro-objeto, e também no fato, corolário do anterior, de que minha situação deixa de ser situação para o Outro e torna-se forma objetiva, na qual existo a título de estrutura objetiva. É esta objetivação alienadora de minha situação que constitui o limite permanente e específico de minha situação, assim como a objetivação de meu ser-Para-si em ser-Para-outro constitui o limite de meu ser. (SARTRE, 2015, p. 644).

Desta maneira, os limites que a liberdade do Para-si encontra, ela os encontra na própria liberdade, de outro Para-si. O sentido da livre escolha do Para-si consiste em engendrar uma situação que demonstra esta escolha, cuja característica essencial, entre outras, é ser *alienada*: em outras palavras existir como uma espécie de em-si para o Outro. Ainda que esse seja um limite, não se trata, para Sartre de um obstáculo de fato à liberdade:

Portanto, trata-se, afinal, não de um obstáculo frontal que a liberdade encontra, mas de uma espécie de força centrífuga em sua própria natureza, uma fragilidade em sua constituição que faz com que tudo quanto a liberdade empreende sempre tenha uma face não escolhida por ela, uma face que lhe escapa e, para outro, será pura existência. [...] vir ao mundo como liberdade frente aos outros é vir ao mundo como alienável. (SARTRE, 2015, p. 645).

Entretanto, não posso experimentar essa alienação sem, ao mesmo tempo, reconhecer o outro como transcendência – fato que perderia seu sentido se não fosse um *livre* reconhecimento da liberdade alheia. Ao reconhecer o outro através da minha experiência de alienação, assumo meu *ser-Para-outro*, que é o meu traço de união com ele (o Outro). Desta maneira, Sartre conclui que a liberdade recupera através desse movimentos os seus próprios limites, uma vez que “[...] só posso me captar com limitado pelo Outro na medida em que o outro existe para mim, só posso fazer com que o Outro exista para mim como subjetividade reconhecida assumindo meu Para-outro.” (SARTRE, 2015, p. 645). A liberdade do Outro oferece limites à minha situação, mas eu apenas experimento esses limites “[...] caso reassuma este ser-Para-Outro que sou e lhe atribua sentido à luz dos fins que escolhi [...]” (SARTRE, 2015, p. 646). Mais uma vez Sartre vincula a interpretação sobre a existência aparente de obstáculos à liberdade ao projeto estabelecido pelo Para-si; isto é:

apenas sob a luz de um objetivo específico (determinado por mim) é que o Outro se constituirá em ameaça ao meu projeto.

Há, entretanto, um momento específico da existência em que ocorre o triunfo do ponto de vista do Outro sobre mim: através da *minha morte* – mais um dos elementos constituintes da situação. A morte é considerada por Sartre como um fenômeno humano, o que torna a vida única; trata-se de “[...] um termo da série considerada, e, como se sabe, cada termo de uma série está sempre presente a todos os termos da mesma [...]” (SARTRE, 2015, p. 652). Ainda assim, a morte tem um caráter absurdo: ela não aparece no fundamento da liberdade e não dá sentido á vida, pelo contrário: é aquilo que “[...] suprime da vida toda significação[...]” (SARTRE, 2015, p. 661). A irreversibilidade (da morte) é, na verdade, uma irreversibilidade da temporalidade da própria liberdade. A morte é inevitável, assim como o nascimento; ambos são oriundos da facticidade e, portanto, não traçam os limites de nossa liberdade. O findar da vida significa, porém, a vitória do olhar alheio sobre mim e “[...] sobre o ponto de vista *que sou* sobre mim mesmo [...]” (SARTRE, 2015, p. 662). O outro torna-se guardião do meu passado e eu passo a existir através dele. No momento em que não mais existo, minha existência passa a ser mais um elemento da memória alheia; não sou mais eu, mas sim o Outro que estabelece significações entre os acontecimentos de minha trajetória e tece julgamentos a meu respeito, sem que eu possa ter qualquer poder a esse respeito.

Ao discorrer sobre elementos que compõem a situação, o objetivo do filósofo francês é definir de forma mais precisa este ser-em-situação que é o Para-si. Sartre termina essa longa análise enumerando e retomando as conclusões das discussões realizadas, dentre as quais destaca-se: o fato de a situação não poder ser designada nem como objetiva, nem como subjetiva: ela (situação) “[...] não é nem a soma nem a unidade das impressões que as coisas nos causam: ela é *as próprias coisas* e eu mesmo entre as coisas [...]” (SARTRE, 2015, p. 672). A situação, portanto, “[...] é a total facticidade, a contingência absoluta do mundo, de meu nascimento, de meu lugar, de meu passado de meus arredores, do ‘fato’ de meu próximo – e é minha liberdade sem limites enquanto aquilo que faz com que haja para mim uma facticidade [...]” (SARTRE, 2015, p. 673). Sartre complementa essa definição, com uma metáfora: a situação “[...] deve ser entendida como a fisionomia singular que o mundo nos oferece, como nossa oportunidade única e pessoal [...]” (SARTRE, 2015, p. 674). A realidade humana, portanto, define-se enquanto ser-em-situação.

O corpo integra esse ser-em-situação e é através dele que a existência se concretiza. Para Sartre, o corpo é “[...] uma forma contingente que a necessidade da minha contingência assume [...]” (SARTRE, 2015, p. 392). O corpo não é dissociável da situação do Para-si, uma vez que ele existe e se situa no mundo: “[...] o corpo representa a individualização do meu comprometimento com o mundo [...]” (SARTRE, 2015, p. 393), não havendo separação possível entre corpo e alma ou entre o corpo e o puro pensamento. O Para-si é inteiramente corpo e consciência; o corpo não se distingue, desta forma, do ser-em-situação; daí a coincidência de existir e se situar. “Meu corpo [...] é o ponto de vista sobre o qual não posso ter qualquer ponto de vista, o instrumento que não posso utilizar por meio de qualquer instrumento [...]” (SARTRE, 2015, p. 418). Tal como é para mim, meu corpo não aparece no meio do mundo: com relação ao meu olho, por exemplo, sou o Outro; consigo apreendê-lo como órgão sensível, mas não posso *vê-lo vendo* (SARTRE, 2015). O meu corpo manifesta, ao mesmo tempo que é minha contingência.

Embora sob o ponto de vista do senso comum pudéssemos pensar que o meu primeiro contato com o Outro ocorre através de seu corpo, tal inferência é equivocada para Sartre: fosse o corpo do outro e o meu corpo a base de minha relação fundamental com o outro, então essa seria essa uma associação de exterioridade. O corpo do outro é uma estrutura secundária: “[...] o Outro existe para mim primeiro, e capto-o como corpo depois [...]” (SARTRE, 2015, p. 427). O corpo do outro, ainda, difere radicalmente do meu-corpo-para-mim, pois “[...] é a ferramenta que eu não sou e que utilizo (ou que me resiste, o que dá no mesmo). Apresenta-se a mim originariamente com certo coeficiente objetivo de utilidade e adversidade. Portanto, o corpo do Outro é o Outro mesmo como transcendência-instrumento [...]” (SARTRE, 2015, p. 428). A transcendência do Outro é, desta maneira, algo que já está-aí. Puro fato de sua presença em meu mundo, capto o corpo do Outro em uma situação total que o indica. Minha percepção desse corpo é diferente da percepção das coisas, pois nunca posso captá-lo como um fragmento: “[...] o corpo aparece a partir da situação como totalidade sintética da *vida* e da *ação* [...]” (SARTRE, 2015, p. 435).

Tal ideia é coerente com a concepção, já apresentada anteriormente, da ausência, para Sartre, da dicotomia mente-corpo, ou criatura criador. Assim como o fenômeno não é separado de suas manifestações (o autor não é mais ou menos do que as obras que escreve, mas sim o conjunto dessas obras e suas ações), o mesmo ocorre com o corpo e a mente ou pensamento.

Partindo em linhas gerais da apresentação do existencialismo, buscamos neste capítulo expor brevemente alguns pontos do existencialismo sartriano e sua influência no Brasil para depois

apresentar as ideias de Sartre relacionadas à liberdade a partir das obras *O Ser e o Nada* (2015) e *O Existencialismo é um humanismo* (2014) abordando para isso alguns conceitos como a consciência, ser-Para-si, ser-Em-si e o nada. Mostramos a centralidade da questão da liberdade para o pensamento sartriano e como o filósofo chegou à concepção de liberdade como a possibilidade de escolha, contrariando o senso comum. Nos detivemos então na liberdade e sua intrínseca relação com a situação, apontando os elementos que a compõem e mostrando, com Sartre, a relação entre a facticidade e a liberdade.

Nos próximos capítulos exploraremos de que maneira é construída, estética- e narrativamente, a *liberdade* no cinema ficcional de Karim Aïnouz, a partir do estudo da *situação* dos personagens Hermila (*O Céu de Suely*, 2006), João Francisco (*Madame Satã*, 2001) e Donato (*Praia do Futuro*, 2014) em diálogo com a própria trajetória do diretor. Entendemos que Karim Aïnouz é um ser-em-situação, como todos seres humanos, e que sua *liberdade* se revela através de suas escolhas e ações, não apenas de sua vida, mas também em suas obras (filmes), do qual o ser de Karim Aïnouz é indissociável. A fim de estabelecer um diálogo intenso entre Karim Aïnouz e sua obra e o pensamento sartriano parcialmente aqui exposto, nos lançaremos em breve à parte concernente à análise neste trabalho. Antes disso, porém, deixaremos claros de que forma essa se desdobrará no capítulo seguinte.

3 PARÂMETROS E INTRODUÇÕES

Este é um capítulo de transição. Com a apresentação das ideias de Sartre a respeito da *liberdade e situação*, construímos a lente através da qual queremos enxergar o cinema de Karim Aïnouz. Antes, porém, de embarcarmos definitivamente nesta análise, entendemos que se faz necessário explicitar os parâmetros para os próximos capítulos, apresentar brevemente Karim Aïnouz e, com mais detalhamento, os filmes cujos protagonistas serão analisados.

3.1 Parâmetros Para os Próximos Capítulos

Como já havíamos alertado na Introdução desta pesquisa, a estrutura deste trabalho foge aos padrões tradicionais de organização da maioria das dissertações. A escolha por essa estruturação diferenciada, estabelecida com base na leitura de Sartre e no estudo dos objetos empíricos, se deu também pela busca de mais fluência no texto e do estabelecimento de um diálogo maior e mais intenso entre o cinema de Karim Aïnouz e a filosofia de Sartre. Através dessa organização acreditamos tornar mais facilmente perceptível a existência das diferentes *vozes* que conversam nesta pesquisa, através de minha escrita: a voz de Karim Aïnouz e a voz de Jean-Paul Sartre.

Os capítulos seguintes serão organizados com base nos elementos que, de acordo com Sartre, compõem a *situação*, como tratamos no Capítulo 2, porém levando em conta as características dos objetos de pesquisa e a trajetória de Karim Aïnouz (em diálogo com Sartre). Assim, propomos a seguinte organização: *Passado, Lugar e Arredores, Próximo / O Outro, Morte ou a Reinvenção de Si*.

Como já explicitamos anteriormente (Capítulo 2), na filosofia de Sartre em *O Ser e o Nada* (2015), liberdade e situação são indissociáveis: o homem é sempre livre – porque sempre tem *autonomia de escolha* (SARTRE, 2015) – e o é em *situação*. Ao analisar determinada *situação* em sua complexidade conseguimos vislumbrar melhor de que forma a *liberdade* se faz visível nesse contexto.

É importante frisar que, dada a estreita relação entre os elementos que compõem a situação, sua separação completa é impossível. Conforme Sartre: “Jamais devemos esquecer que nenhuma

delas [estruturas que compõem a situação] aparece sozinha, e que, quando levamos uma em consideração isoladamente, só podemos fazê-la surgir sobre o fundo sintético das demais.” (SARTRE, 2015, p. 602). Desta forma, embora exista uma divisão, esta será permeada pelas demais seções.

Sendo assim, para buscarmos como são engendradas questões referentes à *liberdade* no cinema de Karim Aïnouz, é necessário que olhemos em especial para a *situação* desses personagens e, em um segundo momento, para as escolhas desses personagens; suas *ações* nessas, a partir e apesar dessas *situações*. Como aponta Sartre: “[...] a condição indispensável e fundamental de toda a ação é a liberdade do ser atuante [...]” (SARTRE, 2015, p. 540). As escolhas e os atos desses personagens dão a ver a sua condição de *liberdade*. Fazemos questão de realçar essas ações, uma vez que elas subvertem o senso comum (para o qual o ser humano é determinado pelo meio no qual se insere), bem como o eco dessa perspectiva, presente no cinema de personagens-vítimas de sua situação.

De acordo com Sartre, ato e *liberdade* são indissociáveis, uma vez que a liberdade é “[...] condição indispensável e fundamental de toda a ação [...]” (SARTRE, 2015, p. 540). Na narrativa, portanto, torna-se mais fácil olharmos para a liberdade através das escolhas dos personagens, bem como suas ações. Retomemos a ideia de Sartre a respeito da ação:

[...] agir é modificar a figura do mundo, é dispor de meios com vistas a um fim, é produzir um complexo instrumental e organizado de tal ordem que, por uma série de encadeamentos e conexões, a modificação efetuada em um dos elos acarrete em modificações em toda a série e, para finalizar, produza um resultado previsto [...] (SARTRE, 2015, p. 536-537).

Não há para Sartre um *estado de coisas* que determine uma ação A ou B. Isso se dá por uma razão lógica: “Pois o ato é uma projeção do Para-Si rumo a algo que não é, e aquilo que é não pode absolutamente, por si mesmo, determinar o que não é.” (SARTRE, 2015, p. 539). O homem sempre tem autonomia de escolha (sendo, em outras palavras, *livre*). Essa escolha já é, em si, um início de realização. Vale reiterar aqui mais uma vez: a liberdade sob ponto de vista técnico-filosófico sartriano não pode ser confundida com a liberdade do senso comum, entendida como ausência de limites à realização das vontades e desejos. Pelo contrário: “[...] êxito não importa em absoluto à liberdade [...]” (SARTRE, 2015, p. 595).

Sendo *livre* em uma *situação*, o homem qualificará determinado dado ou acontecimento enquanto obstáculo ou não à luz da realização de um determinado fim (SARTRE, 2015, p. 600).

Assim, embasados em parte na análise da *situação* dos protagonistas, nos capítulos seguintes buscaremos evidenciar o processo de transformação de possíveis obstáculos por João, Hermila e Donato, reiterando, assim, sua liberdade.

Ainda que fosse interessante estudar de forma pormenorizada todos os elementos que compõem a *situação* dos personagens em questão, bem como suas escolhas, uma a uma, entendemos que tal tarefa seria hercúlea e não poderia ser realizada em uma dissertação. Por isso, elegemos, em cada filme, sequências, cenas e planos que consideramos relevantes para nossa argumentação. Em cada capítulo seguinte apresentaremos duas seções distintas: a primeira, a respeito de Karim Aïnouz e a segunda relativa aos filmes e personagens em questão. A segunda metade de cada capítulo traz as análises fílmicas propriamente ditas.

É importante evidenciar aqui alguns pressupostos que permeiam a escolha pela estrutura que apresentamos: consideramos Karim Aïnouz como um *ser-em-situação*, um *ser-aí*, ou, em outras palavras um *Para-si* temporalizado, com características concomitantemente transcendentais e factuais. Não buscamos, entretanto, uma análise fenomenológica do *ser* de Karim Aïnouz, pois nosso foco é o seu cinema. Exploramos a biografia de Karim na medida em que consideramos essas informações importantes em relação a suas obras, uma vez que, em ressonância com Sartre, as obras (entendidas enquanto manifestações do indivíduo) e seu autor são indissociáveis (SARTRE, 2015). Tomamos, por outro lado, os protagonistas em questão (João, Hermila e Donato) como seres-no-mundo-ficcional, que, por sua vez, é construído à semelhança do mundo real que habitamos.

Com o intuito de investigar como a *liberdade* é engendrada estética e narrativamente no cinema de Aïnouz, na segunda parte de cada capítulo selecionamos cenas e sequências diversas dos três filmes em questão, a partir das quais poderemos estabelecer um diálogo com as ideias de Sartre, amparados na metodologia de análise fílmica livremente baseada em Vanoye e Goliot-Lété (2008), Jullier e Marie (2009), como apresentado na Introdução. Dentro das análises, recebem destaque elementos relacionados, no cinema, à direção de arte, como: cenografia, cor, texturas, objetos, figurinos e também à *mise-en-scène*. Em outras palavras, daremos bastante destaque aos aspectos plásticos dos filmes, compostos “[...] tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena [...]” (HAMBURGER, 2014, p. 18), pois entendemos que essa organização estética contribui diretamente para a construção dos personagens e de sua trajetória.

Como já havíamos exposto na Introdução deste trabalho, durante a análise fílmica receberão nossa atenção especial, além da direção de arte, aspectos relativos à *mise-en-scène* (BORDWELL, 2007) e aos movimentos de câmera. Entendemos que esses aspectos contribuem esteticamente e narrativamente para a construção dos protagonistas e suas *liberdades*, tanto no que diz respeito a evidenciar suas situações quanto no que se refere a suas escolhas.

Antes, porém, de nos lançarmos às análises, apresentaremos um pouco da trajetória de Karim Aïnouz e das narrativas dos três filmes que nos propomos analisar: *Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely* (2006) e *Praia do Futuro* (2014).

3.2 O Indivíduo e Suas Manifestações Finitas: apresentando Karim Aïnouz

Aos 51 anos (Karim Aïnouz nasceu dia 17 de janeiro de 1966), o diretor cearense tem uma produção extensa e diversa, que vai de curtas ficcionais, documentais e experimentais a longas marcantes na história do cinema brasileiro, passando por uma série para a televisão e diversos projetos paralelos, nacionais e internacionais. Olhando para a biografia do diretor, que já viveu em Nova Iorque, Paris e Berlim, tal heterogeneidade com seu percurso profissional e pessoal. Deixaremos a exposição mais detalhada sobre a trajetória do diretor para o Capítulo Passado; por ora, apresentaremos de forma rápida suas produções, dando mais destaque posteriormente para os três longas sob nosso foco.

Na primeira década de sua produção enquanto diretor (de 1992 até 2001), Karim Aïnouz roteirizou e dirigiu alguns curtas: *O Preso* (1992); *Seams* (1993); *Paixão Nacional* (1994); *Hic Habitat Felicitas* (1996); *Les Ballons des Bairros* (documentário para a France 3, 1998) e *Rifa-me* (2000). Desses, apenas dois são documentais (*Seams* (1993) e *Les Ballons des Bairros* (1998)), sendo os demais todos ficcionais.

Enquanto *O Preso* (1992) fala sobre um lavrador nordestino que é preso por agredir uma criança, *Seams* (1993)¹⁰ é um documentário bastante pessoal, no qual Karim entrevista suas tias-avós a respeito de suas perspectivas sobre temas como amor, família e casamento ao mesmo tempo em que o narrador (o próprio Karim) critica o machismo brasileiro. Já *Paixão Nacional* (1994)¹¹

¹⁰*Seams* (1993) recebeu o prêmio de melhor curta-metragem nos festivais de Atlanta, Michigan, além da premiação Vito Russo Award no New Festival em Nova York.

¹¹*Paixão Nacional* (1994) passou por festivais de Oberhausen, Rotterdam, Vancouver, Porto e Montreal.

traz a fuga, seguida de morte, de um cearense homossexual que tenta sair do país em um cargueiro de avião e falece, congelado. *Hic habitat felicitas* (1996) fala sobre as experiências de um viajante europeu que, em uma cidade tropical, se sente extremamente atraído pela cor da pele das pessoas que encontra e *Rifa-me* (2000) nos apresenta alguns momentos da vida de uma mulher de Quixeramobim (cidade no interior do Ceará) que decide rifar a si própria para conseguir dinheiro e sair da cidade.

À exceção de *Les Ballons des Bairros* (1998), todos os demais curtas têm alguma ligação com a origem de Karim Aïnouz, o Nordeste, e temas caros ao diretor, como a questão econômica, a sociedade machista, a condição feminina (*Seams* (1993) e *Rifa-me* (2000)) e a sexualidade (*Paixão Nacional* (1994), *Hic Habitas Felicitas* (1996)). Nas palavras do diretor, esses curtas mostram um pouco de seu caminho rumo à construção de um “vocabulário audiovisual” (MIRANDA, 2008), erigindo uma importante base, portanto, para seus trabalhos seguintes.

Em 2002, surge o primeiro longa de Karim, *Madame Satã* (2002), sobre o qual trataremos com mais detalhe em seguida. Através de *Madame Satã*, Karim Aïnouz passou a receber a atenção da crítica e do público.

Dois anos mais tarde, Karim Aïnouz lança, junto com Marcelo Gomes, o (assim denominados pelos diretores) “documentário devaneio” *Sertão de Acrílico Azul Piscina (work in progress)* (2004), no qual filmagens da viagem de Karim e Marcelo realizada em 1999 em busca das feiras populares no interior de Ceará, Pernambuco, Paraíba, Alagoas e Bahia se misturam à trilha sonora para compor um mosaico lírico do sertão. Mais tarde (em 2009), ambos diretores retomam as imagens selecionadas e começam a conceber a história de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010). Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)¹², temos a história de um geólogo que percorre o sertão para realizar o mapeamento de regiões que serão atingidas pela

¹²*Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) recebeu muitos prêmios. Em âmbito nacional, o filme recebeu no Festival do Rio (2009) prêmio de Melhor direção e de Melhor fotografia; no Festival Santa Maria da Feira (2009), o prêmio de Melhor Filme e também de Melhor Filme pelos Cineclubistas; no Festival SESC Melhores do Ano (2010) o filme recebeu o prêmio de Melhor Filme pela Crítica; no 6º Prêmio BRAVO! Prime de Cultura (2010), o prêmio de Melhor Filme; no 5º Prêmio Contigo! de Cinema (2010) o prêmio de Melhor Roteiro; no 3º Festival de Triunfo (2010) os prêmios de Melhor Longa-Metragem Nacional, Melhor Roteiro de Longa-Metragem, Melhor Montagem de Longa-Metragem e Melhor Ator de Longa-Metragem (Irândhir de Souza). Internacionalemtno o filme também recebeu grande reconhecimento: no Festival de Veneza (2009) foi o melhor filme na Seção Orizzonti; no Festival de Cinema de Havana (2009), recebeu o prêmio de Melhor Som e o 3º Prêmio Coral de Ficção; recebeu o Prêmio FIPRESCI – International Federation of Film Critics; no Festival Internacional de Documentários de Santiago do Chile (2010) recebeu o Prêmio Especial do Júri; no Festival de Cinema Brasileiro em Paris (2010) recebeu o prêmio de Melhor Filme e Melhor Ator (para Irândhir Santos); no Festival de Toulouse (2010) ganhou o Grande Prêmio Coup de Coeur, além dos prêmios de Melhor Fotografia de Longa-Metragem, Melhor Direção de Longa-Metragem e Melhor Filme.

construção de uma barragem e que, durante a viagem, elabora sua desilusão amorosa recente, ao mesmo tempo em que convive e reflete acerca da vida das pessoas que vai encontrando pelo caminho.

Antes deste grande sucesso, entretanto, Karim Aïnouz mais uma vez conquistou a crítica nacional através do longa *O Céu de Suely* (2006). Assim como a concepção de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) se iniciou em 1999, e foi inaugurada de certa forma com um filme anterior (*Sertão de Acrílico Azul Piscina*, 2004), *O Céu de Suely* (2006) também começou a ser delineado em *Rifa-me* (2000), uma das primeiras produções do diretor. Como *O Céu de Suely* (2006) compõe nosso *corpus*, também trataremos desse filme com mais cuidado ao longo deste capítulo.

Dois anos depois do lançamento de *O Céu de Suely* (2006), Karim Aïnouz e Sérgio Machado dirigiram a série de televisão *Alice* (2008), para a HBO. Na produção seriada, mais uma vez temos uma mulher como protagonista – Alice (Andréia Horta) – que sai de Palmas para morar em São Paulo, iniciando uma nova vida na megalópole, repleta de percalços e autodescoberta. Após o término da série ainda foram produzidos dois telefilmes, exibidos na televisão em 2010.

O longa seguinte de Karim Aïnouz foi *Abismo Prateado* (2011), inspirado na canção *Olhos nos Olhos* (1976), de Chico Buarque e protagonizado por Alessandra Negrini como Violeta, uma dentista de classe média, casada há 14 anos, que tem um filho adolescente e que é, de uma hora para a outra, abandonada pelo marido. O filme acompanha o dia de Violeta um pouco antes da partida de Djalma (esposo de Violeta e interpretado por Otto Jr.) para Porto Alegre, e os momentos após o comunicado do marido (por mensagem de voz) de que ele não mais voltaria. Surpresa, confusa e desesperada, Violeta tenta em vão contatá-lo e ir atrás dele. Atônita, vaga pelas ruas do Rio de Janeiro, nas quais acaba encontrando um pai e uma filha que estão viajando pelo Brasil. *Abismo Prateado* (2011) foi o longa de Karim Aïnouz que menos tempo demorou para ser concluído: entre a proposta e a finalização foram 14 meses.

Entre a realização de seus longas Karim deu andamento a uma série de outros trabalhos – também relacionados ao cinema – em âmbito nacional e internacional, muitas vezes ao lado de outros diretores. A maioria desses trabalhos é documental ou experimental. Em 2010, convidado por Felipe Bragança e Marina Meliande, Karim realizou um “fragmento de filme” que ajudou a compor o mosaico de *Desassossego (Filme das maravilhas)* (2010). Um ano depois, o diretor

realizava o documentário *Sonnenallee* (2011) a pedido da Sharjah Art Foundation¹³ sobre a avenida homônima em Berlim. No mesmo ano, em colaboração com o artista dinamarquês Olafur Eliasson, Karim Ainouz criou a videoinstalação *Sua Cidade Empática* (2011). Entre a realização dessa obra e (até o presente momento) o seu último longa (*Praia do Futuro*, 2014, sobre o qual também trataremos de forma mais detalhada na seção seguinte), Karim foi convidado pelo cineasta alemão Wim Wenders para participar do projeto internacional *Catedrais da Cultura* (2014), na qual os cineastas se propuseram a realizar filmes a respeito de grandes monumentos arquitetônicos. Karim fez uma obra de ficção sobre o Centro Georges Pompidou.

Também integrando um grupo de cineastas internacionalmente reconhecidos, como Bertolucci, Kiarostami e Weerasethakul, Karim participou, em 2013, do Projeto *Venice 70 Future Reloaded*. Diretores que já haviam passado ao menos uma vez pelo Festival foram convidados a realizar um curta-metragem refletindo a respeito do futuro do cinema.

No mesmo ano de lançamento de *Praia do Futuro* (2014), Karim apresentou o arte-documentário *Domingo*, que revisita o trabalho realizado em 2011, com Olafur Eliasson, e a videoinstalação *Terra Prometida*. Em codireção com Armando Praça, *Terra Prometida* resgata imagens realizadas na Praia do Futuro, quando da realização do longa homônimo.

Ainda em ligação com a arte, a última produção de Karim finalizada é o documentário *Velázquez ou O Realismo Selvagem* (2015) sobre o pintor espanhol barroco.

Em paralelo ao trabalho de cineasta, produtor e artista plástico, Karim Ainouz também vem se dedicando, nos últimos anos, à consultoria e tutoria no âmbito cinematográfico, em esfera nacional e internacional. Para citar alguns exemplos: atualmente no Brasil Karim integra, com Sérgio Machado e Marcelo Gomes, o grupo de coordenadores-tutores do Laboratório de Audiovisual/Cinema do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (no Ceará); em 2013, Karim participou enquanto consultor de um workshop produzido pelo AFAC (Arab Fund for Arts and Culture – Fundo Árabe para Artes e cultura) em Beirute, no qual, em conjunto com Ghassan Salhab (cineasta libanês) e Marie-Pierre Macia (produtora francesa), trabalhou com três jovens cineastas do Egito, do Líbano e da Palestina a respeito de seus roteiros¹⁴.

¹³A Sharjah Art Foundation é uma instituição cultural, com base na cidade de Sharjah, nos Emirados Árabes, que visa a fomentar artistas e práticas artísticas através de diversas plataformas, incluindo a Bienal de Sharjah.

¹⁴Dados retirados do site da Fundação Árabe para Arte (THE ARAB FUNDS FOR ARTS AND CULTURE, 2016).

Dialogando com cineastas de vários lugares do mundo, sem perder a conexão com o Brasil, Karim Aïnouz se torna uma importante ponte, auxiliando a inserção do cinema brasileiro em um contexto mundial.

3.2.2 Madame Satã

Madame Satã foi exibido pela primeira vez em 2001, no Festival de Cannes. O filme marcou a estréia de Karim Aïnouz em longa-metragens e foi muito bem recebido pela crítica especializada – o que pode ser demonstrado pela quantidade enorme de prêmios que recebeu, festivais dos quais participou¹⁵ e pelo público: dos longas realizados por Karim até agora, *Madame Satã* foi o filme com maior audiência em seu ano de lançamento: no Brasil, 163.161 espectadores viram *Madame Satã* em 2002, de acordo com levantamentos do Observatório Brasileiro do Audiovisual (OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL, 2016).

O filme foi inspirado livremente na vida real de Madame Satã, codinome para João Francisco dos Santos, verdadeiro mito da malandragem carioca dos anos 30. Karim iniciou sua pesquisa por Madame Satã através da biografia *Madame Satã Com o Diabo no Corpo*, de Rogério Durst (escrita em 1985) e realizou um *trabalho de detetive*: foi à Polícia verificar os arquivos a respeito de João Francisco, visitou o lugar em que ele nasceu (em Pernambuco) e após ler a autobiografia *Memórias de Madame Satã*, escrita pela jornalista Sylvan Paezzo (mas ditada por João e publicada em 1972), Karim realizou uma verdadeira checagem de dados, verificando se aquilo que João contava no livro havia realmente acontecido e constava em jornais da época

¹⁵O sucesso de *Madame Satã* (2002) foi estrondoso: selecionado para a mostra “Um Certo Olhar” do Festival de Cannes em 2002, o filme recebeu vários prêmios em internacionais: Prêmio Especial para Primeiro Longa-Metragem (para Karim Aïnouz) e Prêmio Coral para Melhor Direção de Arte (para Marcos Pedrosa) no Festival de Havana, Cuba, em 2002; Prêmio Colombo de Ouro de Melhor Filme, Prêmio Manuel Barba para Melhor Roteiro e Prêmio Colombo de Prata de Melhor Fotografia no Festival de Cinema Ibero-Americano de Huelva (Espanha); Prêmio Gold Hugo de Melhor Filme no Festival Internacional de Chicago (EUA) de 2002. Em 2003, no Festival Internacional de Santo Domingo, na República Dominicana, *Madame Satã* ganhou o Prêmio de Melhor Filme. Em festivais nacionais, *Madame Satã* também arrebatoou prêmios; só no Grande Prêmio Brasileiro de Cinema (organizado pela Academia Brasileira de Cinema) de 2004, foram cinco: Prêmio de Melhor Ator (Lázaro Ramos), Prêmio de Melhor Atriz (Marcélia Cartaxo), Prêmio de Melhor Direção de Arte, Prêmio de Melhor Figurino e Prêmio de Melhor Maquiagem. Madame Satã também recebeu premiações no Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro: premiado como Melhor Ator (Lázaro Ramos), Atriz Coadjuvante (Marcélia Cartaxo), Figurino e Revelação (Lázaro Ramos); foi indicado também a Melhor Filme, Direção, Ator Coadjuvante (Flávio Bauraqui), Roteiro Original, Montagem e Efeitos Especiais (Sergio Farjalla Jr). Já a Associação Paulista de Críticos de Arte concedeu em 2003 os prêmios de Melhor Diretor para Karim Aïnouz e de Melhor Ator para Lázaro Ramos.

(pesquisa essa realizada no acervo da Biblioteca Nacional). Karim conta que essa parte da pesquisa foi “[...] maravilhosa, não apenas porque eu pude mergulhar no personagem, mas também porque eu descobri que um monte de coisas que ele falava a seu respeito eram na verdade mentiras... ele era uma espécie de impostor [...]” (LAMBLE, 2012).

O João Francisco dos Santos da vida real¹⁶ teve uma infância bastante difícil: foi trocado pela mãe aos sete anos por uma égua e trabalhou como serviçal sob regime semi-escravo em várias casas, até receber uma oferta para trabalhar no Rio de Janeiro como empregado de uma pensão. João se mudou para a capital carioca e, em função das explorações que sofria, fugiu para a Lapa, àquela época bairro residencial, que em breve se tornaria o *berço da malandragem*, da qual João Francisco virou ícone. Ainda nos primeiros anos de Lapa, João tornou-se conhecido por ser brigão e não levar desaforo para a casa, mesmo de policiais; foi preso inúmeras vezes por sua conduta *anti-social*. Aos 28 anos, João começou a realizar seu sonho de atuar como transformista: fazia shows em que dublava e cantava. A rotina artística o afastou da malandragem e dos pequenos delitos – até sofrer uma ofensa homofóbica de um guarda e matá-lo. Mandado para o presídio de Ilha Grande, João foi absolvido dois anos depois, retornando à Lapa. Começou a trabalhar como *segurança* em bares e, em 1938, venceu o concurso de fantasias do bloco carioca *Caçadores de Viados*. A idumentária de João foi comparada à do filme *Madam Satan* (1930, de Cecil B. De Mille) e surgiu, então, o apelido que marcou sua trajetória definitivamente: Madame Satã.

Na década de 1950, com o início do declínio da malandragem e da própria Lapa (substituída, então, por Copacabana) começou também a decadência de João. Preso em 1955 por aplicar o *golpe do suadouro*¹⁷, foi enviado novamente à Ilha Grande, onde passou 10 anos preso. Quando saiu da cadeia em 1965 retornou à Lapa, mas encontrou um mundo completamente diferente daquele em que fora consagrado. Deslocado, voltou para Ilha Grande, onde passou a viver de pequenos serviços para amigos. Foi nesse estilo *low profile* que o Pasquim o encontrou em 1971, quando o entrevistou. A repercussão da entrevista foi enorme; João foi procurado também pela TV e experimentou uma nova fase de fama. Em 1976 morreu de câncer pulmonar.

De acordo com Geisa Rodrigues Silva em sua tese de doutorado (2011, p. 151), além do filme de Karim Aïnouz e das biografias sobre João Francisco dos Santos, há várias outras obras a seu respeito de Madame Satã. Dentre elas estão o filme *Rainha Diaba* (de Antonio Carlos Fontoura,

¹⁶Perfil baseado em Lacerda e Carrara (2007).

¹⁷O golpe do suadouro é normalmente executado por prostitutas(os) que seduzem o cliente enquanto um cúmplice se encarrega de roubar os pertences desse.

com argumento de Plínio Marcos, lançado em 1974) e até uma personagem de novela (Madame Satã em *Kananga do Japão*, da TV Manchete). Madame Satã também já foi enredo de escola de samba, personagem de revista em quadrinhos, nome de uma rádio comunitária carioca e de uma boate em São Paulo.

O filme de Karim revisita livremente uma parte da história de João Francisco, anterior a sua consagração com a alcunha de Madame Satã. O diretor revela (TV BRASIL, 2002)¹⁸ que preferiu focar em um determinado período de tempo da vida de João Francisco, ao invés de abordar sua trajetória por completo. O longa tenta reconstruir um pouco do dia-a-dia do protagonista, interpretado por Lázaro Ramos. De sua atuação como malandro, sua vida em família, junto com a prostituta Laurita (Marcélia Cartaxo), sua filha, e a empregada Tabu (Flávio Bauraqui), passando pelo envolvimento afetivo com Renatinho, algumas de suas brigas com a polícia e prisões, o filme revela parte das facetas do personagem, dando destaque à ascensão de João como transformista.

Karim resolveu fazer um filme a respeito de Madame Satã já em 1994. Entretanto, entre a ideia inicial, a obtenção de recursos, a realização do filme e seu lançamento se passaram sete anos. Durante esse tempo, o roteiro foi reescrito várias vezes e o diretor quase desistiu da empreitada, por ausência de recursos. Foi após receber um prêmio pelo roteiro na França (pelo Fundo de apoio do Ministério da Cultura francês), buscar diversas formas de apoio e conversar com Walter Salles, que a Videofilmes (de Walter) entrou no projeto enquanto produtora e o longa pôde finalmente ser realizado. Karim conta que acredita que sua paciência com essa situação tenha se dado por uma necessidade imensa de fazer o filme:

Eu me lembro quando eu li a biografia pela primeira vez, eu [pausa] sabe aquelas coisas que você tem que fazer? Parece brincadeira dizer isso, mas é verdade. Era um filme que, quando eu li a biografia e comecei a imaginar o personagem; eu imediatamente achei que aquilo devia ser um filme. Eu fui colocado muito à prova, porque o filme demorou muitos anos pra poder ficar de pé, pra ser possível de ser feito. Mas é engraçado: quando é um negócio que você precisa fazer, você tem toda a paciência do mundo, você espera... Madame Satã é um pouco isso: fruto da determinação que eu tinha quando eu encontrei esse personagem, que eu achava que ele tinha que ser uma figura pública, mais do que ele já era [...]. (REIS, 2014).

À época havia também outros motivos para querer realizar o filme; razões essas engendradas, em parte, pela quase ausência, no cinema brasileiro, de protagonistas negros, como contou Karim em entrevista a Gabrielle Dupont (2012): “[...] naquele momento da cinematografia brasileira eu sentia falta de um filme que tivesse um protagonista negro, eu achava que era

¹⁸Karim Aïnouz concede entrevista à Revista do Cinema Brasileiro, na TV Brasil (2002).

importante e relevante [...]”. A questão da representação da homossexualidade no cinema brasileiro também constituía, para Karim, uma questão de importante caráter social:

Eu acho muito sério que a gente não tenha no Brasil uma representabilidade maior dentro do cinema que fale da experiência homossexual. Assim... eu não acho que isso é pequeno; e eu acho que isso podia ajudar muita gente. [...] O Madame Satã de fato pra mim foi uma oportunidade. Através da existência dele, através de um retrato da existência dele eu tive a oportunidade de falar de questões que pra mim eram muito importantes naquele momento... e que eu achava que eram relevantes e que tinham que ser representadas na cultura brasileira de um jeito que eu não tinha visto ainda [...]. (CINEMA EM 7 CORES, 2008).

A escolha dos atores Emiliano Queiroz (como Amador – Figura 1a) e Renata Sorrah (como a artista Vitória) para constituírem o elenco do filme se pautou, em parte, por essa questão política, dialogando propositadamente com a história da representação de personagens gays no cinema brasileiro. Emiliano encenara o homossexual Veludo em *Navalha na Carne* (do diretor Braz Chediak, lançado em 1969) e Renata havia dado vida a Regina, que se envolve sensualmente com Marta, em *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane.

Em *Madame Satã* (2002), Emiliano interpreta o ex-boxeador e dono do bar Danúbio Azul¹⁹, uma espécie de segunda casa para João. É no Danúbio que João conhece Renatinho, por quem se apaixona; é lá também que realiza suas primeiras performances. É no bar, ainda, que Laurita e Tabu conquistam seus clientes. Percebe-se que entre João e Amador há uma relação de amizade, cumplicidade e carinho, sentimentos visíveis em pequenos gestos, como quando João beija a careca de Amador após convencê-lo a deixar ele (João) realizar um novo espetáculo no bar, ou quando ambos dançam juntos após essa apresentação (Figura 1b).

Figura 1 – Amador



Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

¹⁹O nome do bar remete à valsa originalmente intitulada *An der schönen blauen Donau* [Próximo ao belo Danúbio Azul] de Johann Strauss.

Renata Sorrah interpreta Vitória (Figura 2), uma artista frustrada para a qual João trabalha, como assistente de camarim. João é *apaixonadíssimo* pelo espetáculo que Vitória apresenta no bar, sabendo de cor as falas e as letras das músicas cantadas pela artista. Ela, porém, o destrata.

Figura 2 – Vitória



Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

João Francisco do Santos, por sua vez, é interpretado por Lázaro Ramos, na época com 24 anos. Após ser convidado por Karim para protagonizar o filme, o ator conta que o avisou que ele (diretor) estaria entrando em uma *roubada* por contratar um ator que não lutava capoeira nem havia protagonizado um filme antes. Ainda assim, Karim apostou em Lázaro e ambos passaram a construir o personagem, focando na sinceridade de seus sentimentos:

A gente buscou, ao construir ele, a fidelidade aos sentimentos propostos. Porque acesso ao material como era *Madame Satã*, como ele falava, como ele andava, como ele se vestia, eu tive. Eu li a biografia dele, eu vi filmes de referência (pausa), mas o grande condutor da construção desse personagem foram os sentimentos que eram propostos ali. E precisava ser muito visceral, muito sincero no que estava sendo construído. Essa foi a grande busca para construir o personagem. (TV BRASIL, 2002).

Do João Francisco da vida real vemos no filme preservadas, através da interpretação de Lázaro Ramos, as faces de malandro, homossexual, *machão* brigão e que não leva desaforo para casa; pai de família (o João real havia adotado seis crianças ao longo de sua vida), de artista e amante apaixonado. Na figura 3, é possível visualizar algumas das facetas de João Francisco: artista (Figura 3a), homem de família (Figura 3b) e briguento (Figura 3c):

Figura 3 - João Francisco transformista, pai de família e brigão



Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

João, a prostituta Laurita (Marcélia Cartaxo – Figura 4a), sua filha, e a empregada Tabu (Flávio Bauraqui), constituem uma família. Laurita e sua filha (Figura 4b) são *adotadas* por João quando chegam ao Rio (o que não é mostrado no filme, mas é dito por Laurita em 46’06”). Não são disponíveis muito mais informações durante o filme; sabemos apenas no que Laurita trabalha, que é alegre, gosta de dançar, de se arrumar. Seu sonho é “[...] reformar a casa, fazer um jardim e ir ao cinema, todo o dia com um vestido diferente [...]” (cena em 1h32”).

Figura 4 – Laurita



Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

Tabu (Figuras 5a e 5b), por sua vez, é uma das personagens que mais sofre nas mãos de João. Além de trabalhar como empregada doméstica, Tabu precisa repassar a João a maior parte do que recebe se prostituindo. Com João, constitui uma dupla que aplica o golpe do suadouro (mas que não recebe sua participação nos lucros). Não temos muitas pistas de como Tabu e João se conheceram, sabemos apenas que ela deve a João “[...] uma fortuna [...]” (cena em 19’33”) e por isso permanece submissa. Seu sonho (revelado em 1h15’) é “[...] comprar uma máquina Singer, de pedal, para costurar fardas de seu anjo de bondade, seu marido. E viver uma vida-lazer [...]”.

Figura 5 – Tabu

Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

Renatinho (interpretado por Felipe Marques – Figura 6a) é o par *romântico* de João Francisco. A atração entre ele e João é visível desde o primeiro encontro, quando trocam olhares. O beijo entre ambos (Figura 6b), porém, acontecerá em uma outra oportunidade, quando Renato segue João para pedir que esse o ensine a jogar capoeira. Neste momento, entretanto, João ainda resiste, mandando Renatinho embora.

Figura 6 – Renatinho

Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

É apenas em um terceiro encontro que os dois ficarão juntos de fato. Na manhã seguinte, porém, Renatinho tenta roubar João, despertando sua fúria. Após esse episódio, veremos o casal junto, pela última vez, quando Renato visita João em seu esconderijo da polícia. Depois disso, João se entrega às autoridades e, mais tarde, ficamos sabendo que Renatinho foi morto.

3.2.3 O Céu de Suely

Segundo longa de Karim Aïnouz, *O Céu de Suely* (2006) foi lançado em 2007. O filme foi realizado com baixo orçamento (R\$ 1,5 milhão) e através de recursos captados internacionalmente na França, Alemanha e em Portugal. Com duração de 75 minutos e filmado em 35mm, com cor e som, *O Céu de Suely* (2006) foi recebido com entusiasmo pela crítica nacional e internacional²⁰. De acordo com Rocha (2012), a boa inserção do filme no mercado internacional se deu pelos contatos anteriores construídos por Karim Aïnouz e Walter Salles (um dos donos da Videofilmes, produtora do filme) e sua equipe.

Em entrevista à pesquisadora Flávia Pereira da Rocha (2012), Karim Aïnouz revelou que havia dois integrantes da equipe técnica que não eram brasileiros: o mixador Branko Neskov (iugoslavo, mas que morava em Portugal) e a montadora Geraldine Rétif (libanesa, com cidadania francesa). A inserção desses membros na equipe se deu pela necessidade de angariar parte dos recursos obtidos internacionalmente e assim gastar parte do dinheiro português em Portugal e do dinheiro francês na França. Na mesma entrevista, Karim revelou que o fato de haver uma produtora francesa envolvida no filme (a então Celluloid) também auxiliou a inserção do longa no mercado internacional, uma vez que houve desde o início uma preocupação de torná-lo inteligível para além do contexto brasileiro:

Por exemplo, tivemos que fazer uma cena no começo do filme que ficou muito clara, em que ela está vendendo a rifa de whisky e depois ela vai vender a rifa de outra coisa, pra dizer que a rifa é algo importante dentro daquele contexto. Então é muito importante quando você tem colaboradores que não estão dentro de um contexto, que é o contexto do Brasil, por exemplo, porque é tornar o filme legível a diferentes culturas. Acho que teve uma participação muito importante da Hengameh e da produtora da França, a Celluloid (Dreams), com relação ao corte final, foram muito bacanas as sugestões que eles deram, com relação à organização da montagem [...]. (ROCHA, 2012).

²⁰*O Céu de Suely* (2006) foi, como *Madame Satã*, extensamente premiado: recebeu em 2006 o Troféu Redentor de Melhor Direção e Melhor Filme no Festival do Rio, três prêmios da Associação Paulista dos Críticos de Arte (melhor filme, melhor diretor e melhor atriz); ganhou três prêmios no Festival Internacional de Cinema de Thessaloniki, na Grécia: Prêmio da FIPRESCI (Federação Internacional de Críticos de Cinema) de Melhor Filme, Melhor Roteiro e de Mérito Artístico; venceu o 28º Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana, no qual Hermila Guedes conquistou o troféu Coral de melhor atriz. Em Portugal, *O Céu de Suely* recebeu o prêmio de melhor filme da décima edição do Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. No Uruguai, o filme venceu também o 10º Festival Internacional de Cinema de Punta del Este. No 3º Festival de Cinema em Língua Portuguesa (Cineport) *O Céu de Suely* foi consagrado como melhor filme de ficção em 35mm e Karim Aïnouz o troféu Andorinha de melhor diretor da categoria. A atriz Hermila conquistou, ainda, por sua atuação em *O céu de Suely* o Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro como Melhor Atriz e Revelação, além do Prêmio de Melhor Atriz no 4º Prêmio da Associação dos Correspondentes de Imprensa Estrangeira no Brasil (ACIE).

O enredo de *O Céu de Suely* (2006) se passa em Iguatu, no Ceará e conta a história de Hermila (interpretada por Hermila Guedes), uma mulher jovem (21 anos) que volta para sua cidade natal após dois anos morando em São Paulo. Hermila (Figuras 7a e 7b) chega a Iguatu com um filho nos braços e um plano: esperar Mateus, namorado e pai de seu filho. Juntos eles venderiam CDs piratas.

Enquanto o espera, Hermila fica na casa da avó Zezita (Zezita Matos), com ela e a tia Maria (Maria Menezes). Pouco tempo depois do retorno, porém, Hermila descobre que foi abandonada e que precisa, sozinha, cuidar do filho. Em uma visita à mãe de Mateus, constata que ele está mandando dinheiro para ela, ao mesmo tempo em que não responde aos telefonemas de Hermila.

A vida em Iguatu não oferece muitas oportunidades: Hermila passa a lavar carros para ganhar dinheiro e faz amizade com Georgina (Georgina Castro), uma prostituta. Também volta a se envolver com João (João Miguel), um antigo namorado e motoboy. Hermila decide então “[...] ir para o lugar mais longe daqui [...]”, que é Porto Alegre, de acordo com a atendente da rodoviária (cena em 35’). Para conseguir o dinheiro da passagem, delineia um plano: rifar o próprio corpo. Adota o nome de Suely e passa a vender as rifas *para uma noite no paraíso* com ela. Hermila causa alvoroço na cidade e é hostilizada. Afasta-se de João, a avó a expulsa de casa. Por fim, Hermila consegue o dinheiro necessário, volta para a casa da avó e passa uma noite com o ganhador da rifa. Depois disso, parte de Iguatu, deixando para trás o filho e seu passado para iniciar uma vida nova.

Figura 7 – Hermila



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Já nesta pequena sinopse do filme fica claro um aspecto; sua conexão com o real. Não por acaso os personagens carregam o mesmo nome dos atores que os interpretam; a cidade de Iguatu realmente existe; os figurantes do filme misturam-se à população local e há uma cena no filme em

que Hermila tenta convencer alguns homens a comprarem sua rifa (cena em 45'56") que foi *documental*²¹. De acordo com Karim Aïnouz:

Existe uma coisa muito evidente em *O Céu de Suely* que é a discussão de como vou me relacionar com o real, como vou beber do real. Deixa eu filmar o real. Eu posso abrir câmera e rodar [...] O filme tem o desejo, o tempo inteiro, de brincar e se apropriar do real. Mas tem também um desejo, maior do que esse, que é dizer que não tem real, é tudo uma construção. O filme não é neo-realista, ele é hiper-realista nesse sentido. O realismo é uma construção [...]. (HESSEL, 2006a)²².

Também a cena (em 57'20") que sucede a briga entre Hermila e a avó e mostra Hermila chorando não estava programada. Na verdade, é a atriz Hermila Guedes quem chora na sequência se recuperando da cena, não a personagem, como revelou a atriz em entrevista à pesquisadora Adriana Santos de Vasconcelos (2010).

Para que essa construção realista se concretizasse, Karim trabalhou diretamente com a preparadora de atores Fátima Toledo, reconhecida e em mesma medida criticada pelo seu método de buscar nos artistas aquilo que é mais verdadeiro, fazendo-os *viver* as situações propostas em determinado filme, não representá-las²³. Em uma reportagem sobre o trabalho de Fátima, Karim Aïnouz setencia: “A novela é tão distante da verdade que, no cinema, os diretores e espectadores acabam tendo uma avidez por experiências físicas reais [...]” (FRAIA, 2009).

A preparação – iniciada através de testes de elenco – com Fátima Toledo foi para a atriz Hermila Guedes bastante dolorosa. Ela conta (HESSEL, 2006a) que nunca havia passado por um processo parecido antes, por não ter formação de atriz. Com os exercícios propostos por Fátima, Hermila sentiu muita dor no joelho, não se entregando de fato ao processo e, assim, não conseguiu passar no teste. Embora Karim houvesse pensado nela para o papel principal, a atriz Georgina Castro (que interpreta Georgina no filme) acabou sendo escolhida como protagonista, pelo resultado no teste. Essa decisão foi, mais tarde, mudada por Karim quinze dias antes do início das filmagens.

Nessa busca pelo real em *O Céu de Suely* (2006), o processo foi intenso, incluindo etapas como a mudança das atrizes para Iguatu meses antes do início das filmagens, fazendo-as morar em

²¹Em entrevista a Nina Lemos (2014), Karim revela: “E tem uma cena em que ela está vendendo rifa, no posto de gasolina, e os caras não sabiam que rifa era aquela, então é documental mesmo. Se você for ver a textura da imagem, é o que tinha de mais fechado, preto, porque não tinha luz. Filmamos e nem deu tempo do diretor de fotografia entrar para iluminar aquilo.

²²Karim Aïnouz em entrevista a Marcelo Hessel, do site Omelete (2006a).

²³Para saber mais a respeito do processo de preparação de atores para *O Céu de Suely*, ver a dissertação de Adriana Santos de Vasconcelos (2010).

uma residência local e vestir apenas as roupas das personagens. A equipe técnica e os atores praticamente não interagiam antes e durante as filmagens, a não ser em momentos estritamente necessários, para não prejudicar a imersão dos artistas. Para completar, o longa foi sendo filmado na mesma sequência do desenrolar da história e os atores não tinham acesso às falas que haviam sido previstas no roteiro; havia muita improvisação.

Foi justamente uma dessas improvisações – que já tiveram início antes mesmo das filmagens, na preparação dos atores – que garantiram a Hermila Guedes o papel principal. A atriz acabou dizendo frases muito próximas àquelas que a personagem principal falava; houve quem pensasse que Hermila havia lido o roteiro, tão grande a semelhança. Esse fato fez Karim Aïnouz realocar o papel de protagonista para Hermila Guedes, destinando à Georgina Castro o papel de prostituta amiga de Hermila.

Em entrevista à pesquisadora Adriana Santos de Vasconcelos (2010), Karim revela que a atriz Hermila Guedes acabou alterando o filme, emprestando-lhe um certo mistério, uma melancolia, diferentemente do que havia sido pensado inicialmente: “[...] olhar para Hermila é fascinante, mas também dói. Tem algo ali que dói. E eu não queria uma personagem que doesse tanto [...]” (VASCONCELOS, 2010).

Junto com Maria Menezes (Tia Maria) e Zezita Matos (Zezita, a avó), Hermila forma uma família. Maria mora junto com a mãe e trabalha como mototaxista (Figura 8a) em Iguatu; é lésbica e apaixonada por Georgina. Embora não concorde com a decisão da sobrinha de se rifar, a auxilia, visitando-na quando Hermila é expulsa de casa pela avó (Figura 8b), intermediando o encontro entre Hermila e o ganhador da rifa, levando Hermila até o local do encontro e acompanhando-na na saída do motel.

Figura 8 - Tia Maria em seu local de trabalho e Maria e Hermila



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Se a relação entre Hermila e sua tia é amistosa, apesar da rifa, o mesmo não se pode dizer do relacionamento com a avó. Zezita e Hermila entram em conflito inicialmente em função de Mateus – em uma cena em 33’36 (Figura 9a) a avó reclama: “Vê se cuida desse menino que eu tenho que trabalhar [...]” – e, mais tarde, após saber da rifa, exige desculpas de Hermila e a expulsa de casa. Mais tarde, porém, a acolhe novamente. Quando Hermila retorna e anuncia que sairá de Iguatu, Zezita pede que Hermila deixe o neto com ela (Figura 9b); pedido que é atendido.

Figura 9 – Zezita (vó) e Zezita e Hermila



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

A grande amiga de Hermila é Georgina. Garota de programa, Georgina tem quase a mesma idade de Hermila; trabalha no posto, atendendo clientes durante o dia e à noite. Juntas, as duas bebem, fazem festa, dançam, conversam e também dividem angústias. Quando é expulsa de casa, Hermila se refugia na casa da amiga. Embora não tenhamos, enquanto espectadores, um contato mais profundo com Georgina, sabemos que ela, como Hermila, um dia também quis sair de Iguatu (como revela na cena em 44’ – Figura 10). O que motivou essa decisão e por que isso não aconteceu não é revelado.

Figura 10 – Georgina



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

O ator João Miguel interpreta João (Figura 11), ex-namorado de Hermila com quem a protagonista tem um caso enquanto permanece em Iguatu. Percebemos que João é completamente apaixonado pela protagonista: é dele que partirá a iniciativa de segui-la na volta da rodoviária (onde ela estava esperando por Mateus) e de lhe oferecer uma carona, atitude que os reaproxima. É João que se declara a Hermila, dizendo que a adora, e é também ele que, em uma atitude desesperada de *salvar* a amada, se propõe a comprar todos os bilhetes da rifa, para ser o ganhador.

Figura 11 - João



Fonte: reprodução do filme *O Céu de Suely* (2006).

Uma ideia a respeito do relacionamento entre os dois personagens é dada pela trilha sonora de seu reencontro (cena em 13'03"), composta pela música *Coração* (2006), de Dorgival Dantas, interpretada pela banda Aviões do Forró, que anuncia em seus primeiros versos:

Coração, para que se apaixonou / Por alguém que nunca te amou / Alguém que nunca vai te amar / Eu vou fazer promessa / Para nunca mais amar / Alguém que só quis me ver sofrer / Alguém que só quis me ver chorar / Preciso sair dessa / Dessa de se apaixonar / Por quem só quer me fazer sofrer / Por quem só quer me fazer chorar [...] (DANTAS, 2006).

A música funciona como uma espécie de profecia: após uma reaproximação e um esboço de romance, João será deixado por Hermila e sofrerá.

Outro personagem masculino ligado à protagonista é Mateus, pai de Mateusinho, por quem Hermila teve “[...] a maior paixão do mundo [...]” (como revela à tia em 8'39”) e com quem saiu de Iguatu para São Paulo. Mateus só aparece nos momentos iniciais do filme, em que vemos ele e Hermila correndo, se abraçando (Figura 12), sorrindo e brincando, ao mesmo tempo em que ouvimos a protagonista contar como ficou grávida.

Figura 12 – Mateus e Hermila



Fonte: reprodução do filme *O Céu de Suely* (2006).

Depois dessa sequência, vemos Hermila no ônibus, com o filho, sozinha. A imagem de Mateus nunca mais aparece, mas o personagem continua presente no filme, através do abandono de Hermila e do filho.

3.2.4 Praia do Futuro

Praia do Futuro foi lançado em maio de 2014 no Brasil, estreando meses antes no Festival Internacional de Berlim, na Mostra Competitiva. No Festival, *Praia* teve todas as suas sessões esgotadas e recebeu diversas propostas de vários lugares do mundo, o que rapidamente levou o filme para os Estados Unidos, França, Portugal e Reino Unido²⁴.

O longa estrelado por Wagner Moura foi a primeira coprodução oficial entre Brasil e Alemanha realizada utilizando os termos do acordo mais recente de coproduções firmado entre os dois países em 2008. De acordo com Karim Aïnouz, o fato de *Praia do Futuro* (2014) ser uma coprodução foi necessário, pois se trata de um filme que se passa nos dois países. Apesar de já ter tido experiências de trabalho tanto no Brasil como na Alemanha, Karim revela que a produção internacional foi um desafio: “A coprodução foi uma necessidade. O Brasil e a Alemanha ainda

²⁴*Praia do Futuro* (2014), selecionado para a mostra competitiva do Festival de Berlim 2014, para o Festival *Films from the South* em Oslo e para o Palm Springs International Film Festival (EUA); recebeu o Prêmio Sebastiane no Festival de Cinema de San Sebastián (Espanha) e Prêmio de Melhor Filme de 2016 da Associação Paulista de Críticos de Artes; no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2015, Jesuíta Barbosa ganhou o prêmio de Melhor Ator Coadjuvante; no Festival de Havana de 2014, *Praia do Futuro* recebeu os prêmios de Melhor Som e Melhor Música; no Festival Internacional de Cinema Gay e Lésbico de Milano (2015) e recebeu menção especial dentro da categoria Melhor Filme. No Festival SESC 2015, o filme recebeu troféu dos críticos e do público pela fotografia.

estão começando um diálogo. A grande marca do cinema brasileiro contemporâneo é a improvisação. A Alemanha é um país calcado no planejamento. No começo foi um pouco desafinado, mas teve uma hora que afinou e foi bonito [...]” (SANCHEZ, 2015).

Praia do Futuro (2014) foi filmado em Berlim, Fortaleza e em Hamburgo e teve em sua equipe técnica profissionais de Brasil e Alemanha. Entre os brasileiros, houve uma repetição de parcerias anteriores: o co-roteirista Felipe Bragança, o diretor de arte Marcos Pedroso, a montadora Isabela Monteiro de Castro e até a preparadora de elenco Fátima Toledo.

O cenário inicial da história é Praia do Futuro, um bairro localizado em Fortaleza, onde o salva-vidas Donato (Wagner Moura) trabalha e vive com o irmão Ayrton (Jesuíta Barbosa) e a mãe. Ayrton tem medo de água e considera Donato seu herói, apelidando-o de *Aquaman*. Em um certo dia, durante um salvamento de duas pessoas que estavam se afogando, Donato resgata Konrad (Clemens Schick), um alemão piloto de moto velocidade, mas não consegue salvar seu amigo, Heiko, com quem Konrad estava fazendo um circuito de motocross pela América Latina. Enquanto aguardam que o corpo de Heiko venha à tona, Donato e Konrad acabam se aproximando. A atração física se transforma em paixão.

Konrad volta para a Alemanha e Donato resolve segui-lo – inicialmente, apenas por um tempo. O brasileiro decide ficar em Berlim, com Konrad, deixando para trás a Praia do Futuro, seu irmão e sua mãe, sem, entretanto, comunicar essa decisão ou mandar notícias. Oito anos mais tarde, Ayrton, com então 18 anos, se aventura em Berlim em busca do irmão *perdido*, para saber se Donato está vivo ou morto. Ambos se reencontram e, em um processo muito difícil, se reaproximam com o auxílio de Konrad (que então não estava mais junto com Donato).

O filme é dividido em três capítulos, costurados através de algumas elipses temporais e intitulados de forma poética. O primeiro capítulo, chamado *O Abraço do Afogado*, se passa na Praia do Futuro e apresenta ao espectador os personagens, bem como o encontro e o envolvimento avassalador entre Donato e Konrad. A segunda parte, intitulada *Um herói partido ao meio* transcorre em Berlim: acompanhamos um pouco do dia-a-dia de Konrad e Donato, bem como o dilema desse último, dividido entre a família e sua vida na Praia do Futuro e a possibilidade de iniciar uma nova vida em Berlim. No terceiro capítulo, *Um fantasma que fala alemão*, situado temporalmente oito anos depois da partida de Donato, temos a chegada de Ayrton na capital alemã, em busca do irmão perdido e o reencontro.

No Brasil, *Praia do Futuro* (2014) teve uma carreira recheada por polêmica nas salas comerciais de cinema. Meses antes da estreia do filme em território brasileiro, Wagner já profetizava: “Tenho a certeza que haverá uma reação moral ao filme por eu ser um ator popular, o intérprete do Capitão Nascimento, e por tudo o que o personagem representa [...]” (MARTINS, 2014). Infelizmente a profecia se cumpriu, mobilizando a ala mais conservadora de espectadores que se sentiram ofendidos com as cenas de sexo entre Donato e Konrad. Enquanto alguns espectadores se revoltavam nas redes sociais pelo teor do filme, outros denunciavam que, ao adquirirem ingressos, estavam sendo *alertados* sobre o conteúdo homoerótico da narrativa, recebendo um carimbo no bilhete que dizia *AVISADO*. Em meio à polêmica, a rede de cinemas responsável emitiu uma nota em que declarava que o carimbo se referiria à obrigatoriedade da apresentação de identificação para poder utilizar a meia-entrada.

Embora para a equipe de produção – em especial Karim e os atores –, o filme não coubesse dentro do rótulo de *filme gay* e trouxesse à tona muito mais questões relacionadas ao abandono e à própria identidade, a bandeira em defesa dos direitos LGBTs foi levantada e a equipe filme realizou, então, uma campanha contra a homofobia (SENRA, 2014).

Em entrevistas, Wagner Moura declarou que “[...] o personagem não é apenas gay; é muito mais rico que isso. Mas se o filme ajudar a diminuir o preconceito, então é gay, sim [...]” (REIS, 2014). Karim Aïnouz classificou de homofóbica a histeria em torno do longa:

Acho homofóbico taxar qualquer filme como um filme gay. Quando você assiste *Missão Impossível* ou *Instinto Selvagem* fica pensando que é um filme hétero? Precisamos parar com isso. É politicamente perigoso. A insistência de falar sobre homossexualidade é maior no Brasil do que lá fora. Está ficando excessivo. (REIS, 2014).

O diretor explica que, embora a questão da sexualidade seja importante para o filme (se Donato não fosse homossexual, dificilmente teria sumido da maneira como o fez) há outras questões em jogo, igualmente importantes, como o tema do pertencimento, das fronteiras e do medo; por outro lado também, da aventura e da reinvenção de si:

Sinto que vivemos em um tempo em que o medo é um elemento dominante, é uma sensação que está espalhada em todos os lugares – o medo do outro, o medo do desconhecido, o medo do imigrante, o medo do futuro, o medo do terrorista, o medo de perder o emprego, o medo, o medo, o medo. Estamos imersos em um momento conservador, em que a aventura, o risco e o perigo não são bem-vindos. A coragem de deixar tudo pra trás e inventar seu próprio futuro é o coração de *Praia do Futuro* [...]. (E-BOOK DO FILME PRAIA DO FUTURO, 2016).

Karim revela que outro aspecto bastante presente no filme é a questão do afeto entre homens: o amor entre amantes, entre irmãos. Atrelada à questão da masculinidade, normalmente relacionada ao heroísmo e à coragem, se presentifica no filme, através dos personagens, um imaginário de super-heróis. Donato é chamado pelo irmão de *Aquaman*, enquanto Ayrton (cujo nome do personagem foi inspirado em Ayrton Senna) é apelidado por Donato de *Speedracer*. Já Konrad é inspirado no *Motoqueiro Fantasma*.

Nas palavras de Karim (E-BOOK DO FILME PRAIA DO FUTURO, 2016), “Donato é um salva-vidas afogado em si mesmo. Cortou várias pontes, precisou se isolar para poder recomeçar [...]”. Donato (Figura 13) é o fio condutor da narrativa, protagonista central e também o personagem mais enigmático do filme: seu amor à mãe e ao irmão menor Ayrton não é coerente com a atitude de nunca mais entrar em contato com eles depois de ir para a Alemanha. Donato é um personagem de poucas palavras e gestos, mas de olhar muito expressivo.

Figura 13 – Donato



Fonte: divulgação do filme *Praia do Futuro* (2014).

Interpretado pelo alemão Clemens Schick, Konrad (Figura 14) é o pivô da separação de Donato com o Brasil, mas também é o responsável, mais tarde, por reaproximar Donato e Ayrton. De acordo com Karim, “Konrad é o vetor e o veículo, o catalisador de tudo, o que torna tudo ágil e veloz – motoqueiro, apaixonado pela velocidade e um romântico absoluto – objeto do amor e do desejo de Donato [...]” (E-BOOK DO FILME PRAIA DO FUTURO, 2016). Ao contrário de Donato, que pouco verbaliza o que sente e pensa, Konrad é aquele que põe o dedo nas feridas do protagonista, expondo-as: acusa Donato de ser covarde quando esse afirma que não poderia ficar na Alemanha, por causa da família; quando Donato está confuso com o reaparecimento de Ayrton,

Konrad pergunta: “Mas o que você esperava?” (cena em 1h15’); quando Donato se recolhe após saber da morte da mãe, Konrad vai até ele e diz que sente muito. Dos três personagens, Konrad é o mais equilibrado emocionalmente.

Figura 14 – Konrad



Fonte: Divulgação do filme *Praia do Futuro* (2014).

Ayrton é o único personagem do longa interpretado por dois atores diferentes (Savio Ygor Ramos (Figura 15a), ator mirim, e depois Jesuíta Barbosa (Figura 15b)), demonstrando a claramente a passagem do tempo (de oito anos) entre o início e o fim da narrativa. De acordo com Karim, Ayrton é “[...] o futuro, a raiva e a vontade de entender, de dar sentido ao que não faz sentido, ao que a vida não consegue explicar [...].” (E-BOOK DO FILME PRAIA DO FUTURO, 2016). O Ayrton do primeiro capítulo do filme é doce, pueril e idolatra o irmão. À pergunta de Donato (cena em 6’40”) sobre o que ele (Ayrton) faria se Donato desaparecesse no mar, o caçula não hesita: “Eu pegava meu kit de mergulhar e ia, pulava na água e *salvava tu*. Mesmo que eu *tenho* medo de água eu ia salvar [...]”. O Ayrton de oito anos depois, no terceiro capítulo do filme, é mais enérgico, agressivo e inconformado, a ponto de se lançar no outro continente para buscar o paradeiro do irmão desaparecido; consolidando, de certa forma, sua promessa para o irmão enquanto menino.

Figura 15 – Ayrton criança e jovem

Fonte: divulgação do filme *Praia do Futuro* (2014).

Através dos três personagens, suas nuances e imbricadas relações, Karim Aïnouz buscou abordar o universo masculino com um viés pouco usual: o das várias facetas do amor entre homens. Desconstruindo esteriótipos, Karim trouxe às telas através de Donato um militar homossexual, um brasileiro que não sabe lidar com seus sentimentos – em contraste com Konrad, um alemão que fala sobre suas emoções e as demonstra mais claramente. Além disso, o diretor aproximou neste longa duas cidades bastante importantes em sua história: Berlim e Fortaleza. Como veremos com mais clareza no próximo capítulo, que inaugura as análises neste trabalho, tal conexão vida-obra não é uma exceção na carreira do cineasta.

4 PASSADO

Conforme tratado no Capítulo 2 desta dissertação, o passado é um dos elementos que compõem a estrutura da *situação*, junto a lugar, arredores, próximo e morte. O sentido do termo *passado* na filosofia sartriana é próximo àquele do senso comum: diz respeito a algo que já aconteceu e que, por não fazer parte do presente, não pode ser alterado por nós em nenhum momento. Sartre (2015, p. 618) defende que, embora os fatos não possam ser alterados, o seu significado para os acontecimentos que a ele se sucederam, bem como sua relevância à luz de determinado projeto podem, sim, ser escolhidos por nós livremente. Também de forma livre podemos decidir o grau de adesão deste passado ao nosso presente; uma relação, que, de acordo com o filósofo, não é necessariamente de causa-consequência ou de determinismo. Ao mesmo tempo em que o passado não define o que acontecerá a partir de si, a conexão passado-presente é inevitável: “[...] o presente da escolha pertence já, como estrutura integrada, à nova totalidade que se esboça. Mas, por outro lado, é impossível que essa escolha não se determine em *conexão* com o passado que ela tem-de-ser.” (2015, p. 575).

Neste capítulo, traçaremos a trajetória de Karim de forma predominantemente cronológica, mostrando a caminhada do cineasta, alguns aspectos pessoais e que filmes surgiram em que momento da vida do diretor. Longe de realizar uma biografia, nos propomos a delinear seu percurso, salientando conexões entre aspectos pessoais e suas obras. A partir de numerosas entrevistas e artigos, montamos um pequeno mosaico no qual se sobressai a voz do diretor. Já na segunda parte do capítulo, referente à análise filmica, investigamos de que forma é construído o passado dos personagens Hermila e Donato e de que maneira esse passado se relaciona com o presente e algumas ações dos personagens, dando a ver a sua *liberdade*.

4.1 A trajetória de Karim Aïnouz

O deslocamento marca a trajetória de Karim Aïnouz desde seus primeiros instantes: filho de pai argelino e mãe brasileira, seus pais se conheceram na década de 1960, nos Estados Unidos, enquanto faziam suas pós-graduações (a mãe estudava bioquímica e o pai, engenharia hidráulica). Karim foi concebido no estado do Colorado, mas nasceu em Fortaleza (1966). Foi criado pela mãe

e pela avó; seu pai, filho de um dos fundadores da Frente de Libertação Nacional, fugia da Guerra da Argélia e voltou ao país assim que a situação se normalizou, fixando-se mais tarde (1976) na França. Com isso, Karim pôde obter a dupla nacionalidade: francesa e brasileira. Mas isso aconteceu apenas mais tarde em sua vida: Karim foi conhecer o pai pessoalmente aos 18 anos. Até então, seu contato com o pai era através de cartões postais de vários lugares do mundo (LEMOS, 2014).

Aos 16 anos, Karim saiu de casa para estudar Arquitetura e Urbanismo em Brasília. Em uma entrevista à revista TRIP, o diretor declarou que nascera para *pegar a estrada*: “Acho que quando a gente sai da cidade natal é uma ruptura. É muito difícil voltar [...]” (LEMOS, 2014).

Seu desejo inicial, na verdade, era ir para São Paulo, mas sua família não tinha condições financeiras para mantê-lo na capital paulista. Como havia uma boa universidade de arquitetura em Brasília e alguns parentes seus moravam lá, em 1982 Karim mudou-se para o Distrito Federal, um lugar ao qual nunca se adaptou:

Quando eu cheguei em Brasília, em 1982, eu encontrei um país completamente diferente e tive uma experiência urbana muito diferente daquela que eu havia imaginado que iria viver em São Paulo. [Brasília] Era uma cidade modernista no centro do país. Eu tive dificuldade em me adaptar; na verdade, eu acho que eu nunca me adaptei. (CYPRIANO, 2008)²⁵.

Interessavam-lhe nessa época mais as questões relacionadas ao urbanismo (habitação popular, design urbano e política) do que a arquitetura propriamente dita. Entretanto, como as coisas não aconteciam na velocidade desejada devido à burocracia da instituição pública, aos poucos Karim começou a se aproximar da pintura, pois se tratava de uma atividade em que tinha controle sobre o processo:

Eu estava mais interessado em política, habitação popular e design urbano do que em arquitetura. Na faculdade nós realizamos uma série de projetos, assentando algumas favelas ao redor de Brasília, tentando tirar as pessoas dos barracos para colocá-las em casas permanentes. [...] E mais e mais favelas apareciam a cada ano. Nossos projetos na Universidade, como todos projetos públicos, eram dependentes da burocracia do governo, o que demorava muito. Eu tinha 21 anos e queria ver os projetos acontecerem rapidamente. Foi aí que eu comecei a pintar. Pintar parecia mais rápido; eu tinha controle sobre todo processo. (CYPRIANO, 2008)²⁶.

Depois de dois anos em Brasília, Karim foi continuar a faculdade em Paris, quando conheceu seu pai. Como sua mãe não o deixou ficar na França, Karim retornou à capital e finalizou

²⁵Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Tânia Cypriano (2008).

²⁶Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Tânia Cypriano (2008).

seu curso. Após a formatura, em 1988, Karim foi para os Estados Unidos e, uma vez em Nova Iorque, não quis voltar: começou a fazer mestrado em Arquitetura. Seis meses após o início do curso, já mudava para Artes Plásticas, instaurando uma aproximação gradual e crescente com o cinema (passando primeiro pela pintura e pela fotografia), que culminou com a conclusão de um mestrado em Teoria do Cinema pela Universidade de Nova Iorque.

Karim revela que estava interessado no cinema como “[...] experiência puramente visual; não como uma forma de contar uma história, mas como uma espécie de extensão da fotografia [...]” (CYPRIANO, 2008) e que o mestrado significou uma oportunidade para mergulhar em “[...] psicanálise, estruturalismo, semiótica, teoria da cultural e estudos de gênero [...]” (CYPRIANO, 2008). A excessiva teoria, no entanto, afastou-o do doutorado: “[...] na hora do doutorado, comecei a encher o saco de tanta teoria. E vi que era possível fazer [cinema]. Conhecia pessoas que faziam curtas, essas coisas. Imagina, ninguém no Brasil fazia isso. Nem existia cinema no Brasil!” (LEMOS, 2014).

Após entrar em um projeto de estudo, Karim conheceu o diretor independente Todd Haynes. Encantado, foi até ele pedir-lhe um estágio, uma experiência que marcou sua vida:

Fui para limpar lata de lixo, claro. Mas foi maravilhoso. Eram pessoas idealistas, que faziam cinema para mudar o mundo, tinha um projeto coletivo. Eu até hoje acredito nisso, em trabalhar com amigos. Isso foi fundamental para a minha formação. Sempre faço cinema com idealismo. Ele era guerreiro. Fazia filme de US\$ 80 mil com efeito especial. Acho que continuo a fazer cinema por causa dessa experiência. (LEMOS, 2014)²⁷.

Antes do que pudesse perceber, Karim já estava totalmente envolvido na nova cena do cinema independente americano. De 1989 a 1992 trabalhou em diversos projetos como assistente de Todd Haynes (sendo um deles *Veneno*²⁸, de 1991) e por bastante tempo também com a produtora Christine Vachon, que em 2016 recebeu o Teddy Award (prêmio em Cinema Queer) no Festival Internacional de Cinema de Berlim (*Berlinale 2016*), pelo conjunto de sua obra. Além de trabalhar com Todd Haynes e Christine Vachon, Karim também participou da produção de *Swoon* (1992), de Tom Kalin e *Arizona Dream* (1993), de Emir Kusturica.

²⁷Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Nina Lemos (2014).

²⁸*Veneno* (1991) é considerado um marco do cinema independente estadunidense e um dos precursores do movimento *New Queer Cinema* (LIM, 2010).

A partir de 1992, a dedicação de Karim passou a ser direcionada para projetos próprios. O primeiro deles foi o curta *O Preso* (1992), produção sobre a qual pouco se sabe²⁹ e quase não há material disponível – talvez porque o primeiro marco de sua carreira como diretor tenha sido o curta que veio a seguir, iniciado durante suas férias no Brasil, em 1990, quando começou a filmar sua avó e suas tias. Após um longo período fora de casa, Karim percebeu que as mulheres de sua família estavam envelhecendo; a filmagem era uma tentativa de conservar a memória: “Elas estavam ficando velhas, e eu tive medo de perdê-las enquanto estivesse fora. Tê-las em filme e vídeo era uma maneira de mantê-las vivas. O que começou como um álbum de família, aos poucos se tornou um filme, algo que eu queria compartilhar com as pessoas [...]” (CYPRIANO, 2008)³⁰.

Surgiu daí o ensaio-documentário *Seams (Costuras)* (1993), em primeira pessoa e em inglês, no qual Karim entrevista sua avó e suas tias sobre suas visões a respeito de temas como amor, família e casamento. Ao mesmo tempo em que se tratava de um filme íntimo, *Seams* (1993) tinha também uma dimensão política:

No final das contas, eu comecei a trabalhar com cinema pelo meu interesse em me expressar visualmente, de forma pessoal, íntima, mas também política. *Seams* era exatamente isso: um ensaio muito pessoal sobre as mulheres e seu lugar na sociedade de Fortaleza, onde eu cresci, uma cultura marcada por um machismo atemorizante. (CYPRIANO, 2008)³¹.

Após *Seams* (1993), Karim dirigiu outros curtas: *Paixão Nacional* (1994) e *Hic Habitat Felicitas* (1996). Produção entre Brasil, Canadá e Estados Unidos, *Paixão Nacional* (1994) integra uma trilogia, nunca terminada, sobre identidade sexual. Neste primeiro (e único) capítulo, inspirado em um fato real³², um cearense foge do Brasil em um cargueiro de avião e, enquanto congela até a morte, relembra sua história e o preconceito que sofreu por ser gay – uma história que contrasta com as impressões de um turista, para quem o Brasil é um país maravilhoso e sexy. Embora esse seja um filme de curta duração, em *Paixão Nacional* (1994) encontramos também traços comuns a outros personagens, como João Francisco dos Santos (de *Madame Satã*, 2002) e Hermila (de *O Céu de Suely*, 2006):

²⁹Em nossa pesquisa, não encontramos qualquer declaração de Karim Aïnouz a respeito desse filme. Foram achados apenas trechos do curta, sem som, no Youtube (2008).

³⁰Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Tânia Cypriano (2008).

³¹Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Tânia Cypriano (2008).

³²De acordo com a história real, um menino que trabalhava como flanelinha no Galeão tentou fugir do país dentro de um avião. Escondendo-se no compartimento de carga, morreu congelado e seu corpo foi encontrado na Europa.

O filme [*Paixão Nacional*] dura nove minutos, porque é o tempo do corpo congelar e perder a memória. São nove minutos da memória desse menino indo embora. Mas é quase como se eu o absorvesse e permitisse que ele tivesse uma experiência transformadora, a partir do momento em que ele fica dormente. Então, na realidade, há isso nos filmes. Eu nunca tinha pensando nisso direito, mas há esse desejo de catapultar o personagem para um lugar abissal onde ele tudo pode, onde tudo vai ser possível. Eu também acho que é muito violento, enquanto alguém que imaginou aquilo, eu descrever o que é o possível. Mas é verdade, está em todos os filmes mesmo [...]. (FELDMAN; EDUARDO, 2017)³³.

Já o curta seguinte, *Hic habitat felicitas* (*Aqui mora a felicidade*, 1997) trata sobre a sexualidade no colonialismo. Embora bem diferentes entre si, os primeiros curtas de Karim Aïnouz já trazem uma expressão muito pessoal do diretor:

Fazer cinema para mim é parecido com escrever um diário. É uma expressão pessoal daquilo em que eu acredito, de como eu vejo o mundo e como eu me relaciono com as pessoas. Então, esses exercícios curtos [curta-metragens] são uma parte que eu gosto de manter para mim. Eu gosto de fazer longas-metragens por diferentes razões: comunicação, trabalhar com uma equipe, fazer parcerias criativas e realizar um projeto durante um determinado período de tempo. Fazer cinema é muito relacionado à audiência, à recepção, mas, ainda assim há algo de muito pessoal, que eu não posso largar [...]. (CYPRIANO, 2008)³⁴.

Entre *Paixão Nacional* (1994) e *Hic Habitat Felicitas* (1996) começaram a tomar forma dois grandes projetos, que posteriormente se tornariam *Madame Satã* (2002) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010).

Ainda em 1994, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes se aproximaram e resolveram fazer algo juntos. Em uma entrevista de ambos a Jean-Claude Bernadet em 2010, Karim relata que a ideia inicial era fazer um filme sobre feiras no sertão e a relação dessas com outros lugares do mundo. Em 1997, após três anos sem conseguir fazer o projeto progredir, a dupla pediu apoio ao Itaú Cultural, no projeto *Rumos*, e recebeu recursos para “[...] fazer uma pesquisa sobre as feiras enquanto espaço onde as temporalidades se cruzam [...]” (BERNADET, 2010)³⁵. Com uma equipe pequena, muita vontade de filmar e diversas câmeras, Karim e Marcelo partiram para o sertão. Não havia um projeto constituído, nem planejamento. De acordo com Karim “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 [...]” (BERNADET, 2010). Marcelo Gomes, Karim Aïnouz e equipe viajaram durante 40 dias pelo sertão. O material das filmagens ficou guardado por sete anos. Em 2003, através de um

³³Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007).

³⁴Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Tânia Cypriano (2008).

³⁵Entrevista concedida por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes a Jean-Claude Bernadet (2010).

edital (novamente do Itaú) para finalização de curtas-metragens, Karim e Marcelo desenvolveram então o curta *Sertão de Acrílico Azul-Piscina*, inicialmente chamado *Carranca de Acrílico Azul Piscina* (em alusão à cor da camionete com a qual percorreram o sertão em 1997).

Montado a partir de fragmentos de filmagens e fotos, *Sertão de Acrílico Azul-Piscina* (2004) é uma espécie de prelúdio a *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), com um tom mais ensaístico. O curta revela, ainda, um aspecto extremamente pessoal de Karim Aïnouz, relacionado a sua identidade, ao seu pai, e perceptível através de alguns trechos da trilha sonora do filme:

No Carranca havia algo para mim muito pessoal. Meu pai é da Argélia e eu nunca fui para a Argélia. Então a Argélia para mim sempre foi um território oriental, no sentido de alteridade. Quando fui visitar meu pai, que mora na França, ele me deu um monte de CDs de um cantor argelino, que é o cantor que está em Carranca. E eu ficava me perguntando como minha mãe se apaixonou pelo meu pai e vice-versa. Mas quando eu ouvi aquela música... E então quando eu estava montando o Carranca, lembrei da música naquele momento em que eles chegam em Juazeiro. E ali eu a usei muito como uma necessidade que eu tinha de conectar, quase como se os trovadores estivessem cantando ali no sertão. Havia um desejo ali de dizer que esse lugar não é tão específico assim, que ele poderia ser um outro lugar no mundo. [...] E eu achava que a Argélia, para onde eu nunca tinha ido, deveria ter alguma coisa muito semelhante com o sertão, então coloquei aquela música de propósito, para criar um estranhamento. Eu tentava assim entender a relação que aquele deserto tinha com minha outra origem argelina [...]. (FELDMAN; EDUARDO, 2007)³⁶.

Antes de finalizar *Sertão de Acrílico Azul-Piscina* (2004), porém, Karim ainda realizou o documentário *Les Ballons des Bairros* (1998) e o curta *Rifa-me* (2000), cuja autoria do roteiro foi dividida entre Karim Aïnouz e a socióloga Simone de Oliveira Lima.

A ideia para *Rifa-me* (2000) surgiu a partir de uma história real, que havia sido publicada em um jornal em Juazeiro do Norte. De acordo com um relato de Simone de Oliveira Lima (GUEDES, 2006), a história real envolveu uma mulher chamada Ana Paula, então com 19 anos, que decidiu rifar o corpo para conseguir o dinheiro para comprar uma passagem de ônibus para São Paulo. O caso foi parar na delegacia, porque o ganhador da rifa foi prestar queixa: como pagara fiado, ganhou, mas não levou o prêmio. O delegado deu razão a Ana Paula, mas o caso gerou tanta polêmica que ela precisou deixar a cidade.

Antes ainda de servir como argumento ao curta, a história virou cordel (Figura 16): *Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo*, de autoria do artista Abraão Batista (2005). Trechos do poema compõem, inclusive, a narrativa de *Rifa-me* (2000).

³⁶Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007).

Figura 16 - Capa e contracapa do Cordel de Abraão Batista



Fonte: Batista (2005).

A realização de *Rifa-me* (2000) seguiu o padrões dos curtas anteriores de Karim, contando com poucos recursos. O primeiro tratamento do filme foi desenvolvido em um curso de roteiro oferecido por Orlando Senna. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo (MAGALHÃES, 2006a) Karim revelou que *Rifa-me* (2000) praticamente não foi exibido por questões financeiras: não houve financiamento suficiente para passar o vídeo para película. O curta permaneceria quase desconhecido não fosse uma discórdia a respeito da autoria do argumento de *O Céu de Suely* (2006) seis anos mais tarde.

A questão da rifa do próprio corpo, central a *Rifa-me* (2000) e presente posteriormente em *O Céu de Suely* (2006), foi motivo de divergência entre Simone de Oliveira Lima e Karim Aïnouz, quando do lançamento do longa. Inicialmente, em *O Céu de Suely* (2006), Simone era citada apenas nos agradecimentos especiais, o que a chateou. A socióloga deu entrevistas à imprensa reivindicando que seu nome deveria estar entre o dos autores do argumento de *O Céu de Suely* (2006), uma vez que em ambos os filmes a rifa seria um elemento central, argumentou Simone à Folha de São Paulo:

Imagine “O Céu de Suely” sem o argumento da rifa: sobra o quê? [...] A fotografia, a direção de atores, a trilha sonora, a luz do sertão profundo... esse filme é essencialmente [...] um olhar sobre a miséria existencial [...]. Em ambos os filmes – no curta e no longa – a rifa conduz esse olhar. (MAGALHÃES, 2006a)³⁷.

³⁷Entrevista concedida por Simone de Oliveira Lima a Mário Magalhães (2006).

Karim Aïnouz inicialmente se negou a atender à exigência de Simone, argumentando que a premissa dramática dos filmes seria diferente: “No curta ela é o tema central do filme [...] e no longa ela é uma virada na trama.” (MAGALHÃES, 2006a). Poucos dias de repercussão da questão na imprensa aparentemente auxiliaram Karim a mudar a opinião e atender o pedido de Simone, mantendo o nome da socióloga nas homenagens e acrescentando-o ao roteiro do argumento de *O Céu de Suely* (2006). Em nota divulgada por Simone e Karim dias mais tarde, a alteração foi anunciada, com a seguinte declaração do diretor: “Dediquei o filme a Simone e não imaginei que isso a chatearia. De qualquer modo, informei que não me oporia, de maneira nenhuma, em lhe dar o crédito, o que foi feito imediatamente [...]” (MAGALHÃES, 2006b).

Entre a realização de *Rifa-me* (2000) e *Sertão Acrílico Azul-Piscina* (2004), Karim Aïnouz colaborou com Sérgio Machado e Walter Salles no roteiro de *Abril despedaçado* (2001), sendo o responsável pela adaptação do romance homônimo *Prilli i Thyer* (do escritor albanês Ismail Kadaré, publicado originalmente em 1980) para o cinema. Enquanto isso, eram também iniciados os trabalhos para a realização de *Madame Satã* (2002).

A fascinação de Karim pela figura de Madame Satã surgiu enquanto ele ainda estudava em Nova Iorque: um colega brasileiro contou-lhe a respeito do personagem carioca e Karim começou a pesquisá-lo. Alguns aspectos da personalidade de Madame Satã, bem como a relação desses elementos com as vivências de Karim, se combinaram de forma poderosa e ele viu em Madame Satã uma maneira de desconstruir esteriótipos relacionados à identidade brasileira:

Às vezes ele [Madame Satã] estava muito brabo, às vezes muito feliz, mas ele realmente queria viver sua vida ao máximo, da forma que ele achava que a vida deveria ser vivida. Ele era apaixonado, sem remorsos. Aquilo realmente “cliquou” comigo. Eu estava longe do Brasil há oito anos e havia algo a respeito dele que não era cordial ou amistoso. Como um brasileiro vivendo no exterior eu estava cansado da percepção dos brasileiros como cordiais e legais. O Brasil também é um lugar muito violento. Madame Satã também me lembrava algumas personalidades do Movimento dos Direitos Civis norteamericano da década de 60. Havia um pouco de Angela Davis nele. Era importante se falar a respeito da energia dos anos 1960 [...] existem esses mitos a respeito do Brasil, de que todas as pessoas são leves, calorosas e queridas, por exemplo. Ele (Madame Satã) era classicamente brasileiro porque era preto e pobre, mas, ao mesmo tempo ele tem algo que nunca é ‘classificado’ como brasileiro: ele era agressivo e não amigável quando ele não tinha vontade de ser amigável; ele era exuberante. Então havia muitas coisas no personagem para se falar sobre, como uma forma de questionar os maiores mitos sobre o que é ser brasileiro [...]. (CYPRIANO, 2008)³⁸.

³⁸Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Tânia Cypriano (2008).

Mas foi apenas após a volta de Karim para o Brasil, e depois da realização de *Hic habitat felicitas* (1996) que o cineasta decidiu fazer um longa a respeito do malandro carioca:

Eu me lembro do momento em que eu decidi fazer esse filme [*Madame Satã*]: era verão de 1994 e eu havia feito um curta em Fortaleza. Eu queria fazer um longa, pois assim eu teria mais tempo de explorar a trajetória de um personagem. Eu queria experimentar com aquele formato. Naquele momento, eu pensei: Madame Satã é um personagem importante, que eu queria conhecer melhor e eu queria compartilhar minha admiração e meu amor por esse personagem com o maior número de pessoas possível. Foi aí que eu senti a necessidade de realizar esse filme [...]. (CYPRIANO, 2008)³⁹.

Dois anos após o estrondoso sucesso de *Madame Satã* (2002), em 2004, Karim Aïnouz ganhou uma bolsa do DAAD (*Deutsches Akademisches Austauschdienst*)⁴⁰ e desembarcou em Berlim. Durante o período que ficou na capital alemã (cerca de seis a oito meses), Karim começou a escrever o roteiro de *O Céu de Suely* (2006) e também retomou sua paixão pela fotografia: “E aí eu fiz uma série de fotos sobre a cidade de Berlim, sobre as minhas impressões do que era essa cidade e sobre meu encantamento. Eu saí daqui [Berlim] com uma vontade muito grande de voltar e fazer um filme que se passasse em Berlim [...]” (DUPONT, 2012). Anos mais tarde, esse projeto se concretizaria, através de *Praia do Futuro* (2014).

Após voltar da Alemanha, Karim colaborou nos roteiros de *Cidade baixa* (2005), de Sérgio Machado e *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes. Um ano depois, lançava seu segundo longa *O Céu de Suely* (2006). Como já abordamos anteriormente, embora a questão da rifa já estivesse presente em *Rifa-me* (2000) e se repita *O Céu de Suely* (2006), Karim insiste que esse não é o elemento central na trama do longa. Para o diretor, o filme se trata mais a respeito do ato de se lançar do que de se rifar:

Minha primeira ideia para o longa era de fazer um filme sobre uma pessoa que se lança em um ato irreverente, empoderador e provocativo; por isso eu relembrei a ideia da rifa do curta-metragem. A solução é dolorosa, mas prática. Com o passar do tempo eu me dei conta de que não era a respeito da rifa. *O Céu de Suely* é mais sobre a utopia dessa mulher. É sobre deixar tudo para trás e recomeçar [...]. (CYPRIANO, 2008)⁴¹.

Havia outra questão importante em jogo para Karim: o desejo de realizar um filme sobre uma pessoa comum, em um espaço que não fosse o espaço urbano, utilizando mais a luz do dia.

³⁹Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Tânia Cypriano (2008).

⁴⁰Órgão do governo alemão responsável por fomentar intercâmbios, sobretudo acadêmicos e de pesquisa, entre Brasil e Alemanha.

⁴¹Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Tânia Cypriano (2008).

Além disso, existia também uma vontade intensa de realizar um filme a respeito das mulheres de sua família, como Karim revela na entrevista a Tânia Cypriano:

Quando eu terminei *Madame Satã*, eu senti a necessidade de fazer um filme que tivesse muita luz do dia e sol e que não fosse alocado em um espaço urbano. *Madame Satã* era um filme escuro e urbano, a maior parte das cenas eram cenas noturnas. Eu precisava de céu azul e luz do dia. Na verdade, eu queria voltar para a casa e fazer um filme sobre algo muito pessoal, sobre uma pessoa comum, não um herói. *O Céu de Suely* é um filme autobiográfico. Eu fui criado por mulheres – todos os homens partiram ou morreram jovens. Eu queria fazer um filme sobre aquelas mulheres, que eram ancoradas onde elas nasceram, porque elas tinham que se preocupar em trabalhar para auxiliar a família. Minha mãe nunca pôde partir, ela me criou sozinha, com auxílio da minha avó. Eu queria usar ficção para imaginar como poderia ter acontecido de outra forma; se ela tivesse deixado tudo para trás e começado a sua vida novamente [...]. (CYPRIANO, 2008)⁴².

Embora nesta entrevista Karim destaque o *aspecto autobiográfico* de *O Céu de Suely* (2006), e ainda que neste filme possamos verificar outra questão central, relacionada diretamente à vida do diretor – a migração contemporânea, o ir e vir, a ausência de um lar fixo – em uma entrevista anterior, Karim havia refutado a ideia de que o filme fosse autobiográfico:

O que me interessou de verdade é a circularidade da migração contemporânea. As distâncias são menores, e quando eu viajei pelo sertão vi que tem muita gente que já morou em São Paulo, vão e voltam, como se não tivessem mais casa, como se não pudessem mais ter. Eu queria redesenhar a narrativa não do filho pródigo, mas da pessoa que vai embora. As pessoas se desadequam. É o imigrante contemporâneo que está em curso. E claro que há relações com a minha vida pessoal mesmo, eu, Karim, ali. Saí de casa aos 16 anos, depois volto, saio de novo, entendeu? Isso de não ter casa é uma preocupação da minha vida, o que não faz do filme uma coisa autobiográfica [...]. (HESSEL, 2006a).

No ano seguinte ao *Céu de Suely* (2006) Karim Aïnouz produziu, junto com o cineasta norte-americano Jonathan Nossiter, o curta *Tá* (2007), do jovem diretor carioca Felipe Sholl. Exibido na Berlinale, o curta recebeu o prêmio queer do festival – um episódio que retoma, de certa maneira, o início da carreira de Karim como assistente de produção nos Estados Unidos, na época em que surgia o chamado *New Queer Cinema*.

O lançamento bem-sucedido de *O Céu de Suely* (2006) confirmou a consagração do trabalho de Karim no cinema, abrindo-lhe novas portas: no mesmo ano o diretor foi convidado pela rede HBO no Brasil e América Latina para realizar uma série junto com Sérgio Machado. Surge então *Alice*, uma história com 13 episódios, veiculados em 2008 (mas cujas filmagens duraram de 2006 a 2008), e que mais tarde rendeu ainda dois telefilmes. O nome da série e os títulos de cada capítulo fazem alusão à *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol (publicado originalmente

⁴²Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Tânia Cypriano (2008).

em 1865, na Inglaterra), ensejando as aventuras e transformações pelas quais a personagem passa ao longo dos capítulos.

A série conta a história de Alice (Andréia Horta), uma jovem que tem uma vida pacata na capital tocantinense: trabalha como guia de turismo e está prestes a se casar e começar uma família. Rapidamente, entretanto, tudo muda; seu pai morre e Alice tem que ir a São Paulo buscar sua herança, reencontrar sua madrasta e sua meia-irmã. Em decorrência de vários problemas e imprevistos, Alice acaba ficando na metrópole paulista. A série mostra, então, as descobertas de Alice, seus impasses e a sua transformação. Dois telefilmes de 90 minutos deram continuidade à narrativa e trouxeram a personagem já instalada e adaptada, após dois anos de sua chegada na megalópole paulista. Vivendo em um apartamento no centro da capital, a protagonista tem sua vida estabilizada, financeira e emocionalmente. Além de fazer planos (casamento, família), Alice passa a observar os relacionamentos que estão ao seu redor.

Quando perguntado por Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007) se havia semelhanças entre Hermila e Alice (pois ambas *migram*) e se Alice poderia ser vista como a confirmação de um projeto em que se tem “[...] o deslocamento físico e uma certa potência de vida, uma certa abertura para o desconhecido que pode ser potente [...]”, Karim revela uma conexão entre Hermila, Alice e Donato (*Praia do Futuro*, 2014), personagem que nesta época ainda estava com contornos indefinidos:

Há um projeto deliberado que é a afirmação da vida, uma afirmação da vida que se exerce no caos, na desorganização, no não-planejamento. Isso tem. E é curioso falar isso, pois estou desenvolvendo um filme novo que é muito fruto do Alice, não enquanto conteúdo, mas enquanto processo. Porque quando eu comecei a fazer Alice eu estava sem nenhum projeto de longa, estava muito desencantado, e este ano inteiro eu fui encontrando, sem nenhuma aflição, sem nenhuma angústia, o que realmente me interessava em falar. E nesse projeto há, de novo, uma questão do deslocamento muito forte, um personagem muito forte e uma perspectiva do porvir [...].(FELDMAN; EDUARDO, 2017)⁴³.

Em meio à criação desse novo projeto, Karim Aïnouz se mudou para Berlim. O diretor já havia se apaixonado pela cidade em 2006 e buscava com a mudança *se desacomodar* e, assim, encontrar novas formas de dialogar com o mundo:

Se eu ficasse no Brasil, eu poderia ter uma carreira conveniente, confortável para alguém com mais de 45 anos. Mas, lá fora, eu tenho uma inquietação, uma sensação de eterno recomeço. Berlim faz com que eu não queira fazer só um cinema bem feito. Eu não me sinto bem em estar acomodado. Preciso de maneiras diferentes de falar do mundo [...].(FONSECA, 2013)⁴⁴.

⁴³Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007).

⁴⁴Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Rodrigo Fonseca (2013).

No mesmo ano (2010) em que foram lançados os telefilmes oriundos da série *Alice* (2008), Karim participou de *Desassossego (Filme das maravilhas)* (2010), um projeto concebido por Felipe Bragança e Marina Meliande e que teve como fruto um filme composto por dez fragmentos realizados por 14 cineastas⁴⁵ de diversos locais do Brasil. A partir de um bilhete encontrado em um armário abandonado por uma menina de 16 anos, idealizadores do projeto escreveram uma carta, que foi entregue aos cineastas convidados para realizar os fragmentos de filme. Esses, por sua vez “[...] foram costurados como uma carta-filme de 55 minutos, falando de amor, utopia, explosões e apocalipse [...]” (DESASSOSSEGO, 2016). No trecho realizado por Karim Aïnouz, imagens de uma Berlim sob a neve se mesclam inicialmente à trilha sonora de forró⁴⁶, misturando-se gradativamente à cena de um casal dançando sensualmente em frente a um bar, na rua. Durante um grande trecho do curta, Berlim e esse outro local (em algum lugar do Brasil, provavelmente na região Nordeste) se sobrepõem, formando uma imagem em camadas. Ao final do trecho, não há mais música nem dança, apenas Berlim silenciosamente sob a neve – uma espécie de *ensaio-prelúdio* para o espírito de *Praia do Futuro* (2014), em que Fortaleza e Berlim constituem um só universo, unido através de Donato.

Ainda em 2010, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes lançaram *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), projeto que iniciou com a viagem em 1997 e originou *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004), como comentado anteriormente.

O projeto inicial de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) não tinha personagens; o que havia eram filmagens e fotos de viagem. Em entrevista a Jean-Claude Bernadet (2010) sobre como surgiu o filme, os diretores relataram que, durante a busca pela *história* da narrativa conheceram um geólogo que havia viajado pelo sertão. Foram estudados seus mapas e relatórios, aos quais se somaram os relatórios de viagem de Graciliano Ramos e a primeira parte de *Os Sertões* (de autoria de Euclides da Cunha e publicado em 1902). Surgiu, então, José Renato. Com o personagem criado, os materiais fotográficos emprestados pelo geólogo, as fotos realizadas por Karim Aïnouz durante as filmagens de *O Céu de Suely* (2006), os diretores puderam criar o percurso do protagonista. Foi necessário, entretanto, filmar algumas cenas novas, principalmente à noite, o que deu ao filme várias camadas:

⁴⁵Participaram do projeto com diretores: Helvécio Marins Jr, Clarissa Campolina, Carolina Durão, Andrea Capella, Ivo Lopes Araújo, Marco Dutra, Juliana Rojas, Marina Meliande, Caetano Gotardo, Raphael Mesquita, Leonardo Levis, Gustavo Bragança, Felipe Bragança, Karim Aïnouz.

⁴⁶A música que compõem a trilha é *Sou assim e não vou mudar*, do grupo Furacão do Forró.

Tem todas essas camadas, tem o que filmamos, o que foi filmado em 2009, as fotos do geólogo, as fotos que eu fiz no CÉU DE SUELY... são esses quatro espaços que formam o filme como ele é hoje. Tinha também muitas coisas de música. Quando a gente viaja pelo sertão tem uma coisa bacana, auto-falantes que tocam música o dia inteiro, eram trilhas e ficamos com uma memória forte dessas músicas e decidimos trazê-las pra dentro do filme [...]. (BERNADET, 2010)⁴⁷.

Em 2011, Karim realizou o curta *Sonnenallee* [*Alameda do Sol*] (2011), um pequeno documentário para a Sharjah Art Foundation. *Sonnenallee* é o nome de uma famosa rua em Berlim que abriga um grande número de imigrantes árabes. Na época do Muro de Berlim, em um local muito próximo ao posto de controle da *Sonnenallee*, um homem foi morto ao tentar passar para Berlim Ocidental – a última morte antes da queda do muro. O documentário, então, trata de um palestino que vive em um lugar que o espectador não tem certeza de onde fica; um local que pode tanto ser um país árabe ou europeu. Conforme Karim: “A Alameda do Sol pode ser um lugar meio utópico, que você imagina que seja ideal para se viver. Um lugar onde pessoas que vieram da Palestina fixaram residência e abriram negócios. Um pouco da pátria fora de casa e, ao mesmo tempo, uma rua que tem história [...]” (RUIZ-KELLERSMANN, 2016).

Ainda em 2011, Karim participou do projeto *Destriicted.br*⁴⁸ (2011), uma coletânea de curtas em que cineastas, fotógrafos e artistas plásticos exploram os limites entre sexo, arte e pornografia. Neste projeto, Karim produziu um curta no qual um casal de meia-idade faz sexo sob uma cachoeira perto de Mangaratiba (RJ): “São duas pessoas transando. Comecei a pensar nos documentários de vida animal, em que isso acontece de um jeito gracioso. E resolvi filmar numa cachoeira, no meio da mata, dois corpos sem muita encenação. [...] Era para filmar os dois fodendo, mas ficou um filme de amor [...]” (VELASCO, 2011)⁴⁹. O interesse de Karim por filmar corpos durante o sexo não se restringe a esse projeto, como veremos adiante, no último capítulo desta pesquisa.

Neste mesmo ano por ocasião do 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC – Videobrasil, Karim colaborou com a videoinstalação *Sua Cidade Empática* (2011), do artista Olafur Eliasson, em que formas trapezoidais e imagens da cidade de São Paulo se sobrepunham, variando em cor e composição. Três anos mais tarde, o cineasta lançaria um documentário:

⁴⁷Entrevista concedida por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes a Jean-Claude Bernadet (2010).

⁴⁸*Destriicted.br* derivou, na verdade, do projeto *Destriicted*, idealizado por Neville Wakefield e realizado em 2006 na Inglaterra e em 2010 nos Estados Unidos. Em ambos países, diretores e artistas foram convidados a explorar, em filmes curtos, os limites entre a arte e a pornografia. No Brasil, o projeto foi produzido por Lula Buarque de Hollanda, Márcia Fortes e Alessandra d'Aloia.

⁴⁹Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Suzana Velasco (2011).

Domingo (2014), no qual são apresentados os registros captados em dez domingos, entre 12 de fevereiro e 30 de dezembro de 2012, em que é possível observar as interações entre as obras de Olafur e os espaços públicos da cidade de São Paulo, além do percurso de Karim e Olafur. De acordo com Karim Aïnouz: “[...] o caminho [do projeto] foi a afinidade, as possíveis associações de conceitos. Apesar de o filme se tratar também de uma organização deste encontro e das minhas experiências sobre o trabalho do Olafur, era importante manter presentes as nossas duas vozes [...]” (ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2014).

O trabalho seguinte de Karim Aïnouz foi um microcurta para o projeto *Venezia 70 Future Reloaded* (2013), realizado especialmente para o Festival de Cinema de Veneza. Karim Aïnouz, Júlio Bressane, Walter Salles e mais outros 63 cineastas de diferentes países apresentaram, através de curtas, suas ideias a respeito do futuro do cinema. Inspirado no pintor inglês Turner, Karim trouxe imagens de homens que buscam e desarmam bombas na Alemanha. A respeito do trabalho, Karim revelou:

Pensei em algo fora de foco, imagens abstratas, que permitissem leituras distintas. Acho que isso é o futuro do cinema, um discurso que não é descritivo, mas que sugere, que abre possibilidades, que narra de maneira mais aberta, sem me dizer o que eu devo pensar. Um cinema que incite a imaginação, mais do que um cinema que tenta mostrar o mundo de maneira clara [...]. (ALMEIDA, 2013).

No biênio 2013 – 2014, Karim Aïnouz lançou dois longas: *O Abismo Prateado* (2013) e em maio de 2014, *Praia do Futuro* (2014). Além da época em que foram realizados, em comum ambas as produções têm o fato de serem estreladas por atores conhecidos do grande público (respectivamente Alessandra Negrini e Wagner Moura), ampliando assim a visibilidade dessas obras antes mesmo de sua estreia nas salas de cinema, o que ainda não havia acontecido com os outros filmes de Karim.

Embora o argumento de *Abismo Prateado* (2013) tenha sido construído com base na música *Olhos nos Olhos* (gravada em 1976 por Chico Buarque), Karim preferiu não conversar com o compositor durante a elaboração do roteiro para não se influenciar. De acordo com Karim, foi concebido para ser um filme sobre o abandono e o que pode acontecer a partir daí:

[...] o filme tenta traduzir a sensação de alguém que acabou de ser abandonado. E todo ele é tecido a partir daí. O que ela vai fazer logo depois que descobre que o marido foi embora? Ela mesma não sabe, bem como o espectador. Ela vai se jogar de um precipício ou ela vai sair dançando até o corpo se cansar, até ela flutuar e virar música? Ninguém sabe, e o filme é construído assim, você não sabe o que a protagonista vai fazer a cada cena, assim como ela também não sabe. O filme registra o percurso da protagonista logo depois que ela descobre que levou um pé na bunda – uma experiência pela qual todos nós, adultos, já passamos um dia. E nesse sentido ele é uma surpresa atrás da outra. (SERAGUSA, 2013)⁵⁰.

Já *Praia do Futuro* (2014) traz às telas Wagner Moura como Donato, um personagem que acaba realizando um desejo íntimo do diretor, que também saiu de Fortaleza em busca de novos horizontes. De acordo com Karim, essa vontade de conhecer o que está para além do oceano era um traço de sua geração. Esse sentimento está presente principalmente em *Praia do Futuro* (2014), mas também em seus demais filmes, admite:

Era uma coisa de geração. A gente foi quase forçado a sair. Tem uma coisa de Fortaleza que é essa coisa do horizonte, tem esse mar aberto. Eu sempre tive essa vontade de ver o outro lado, saber o que está atrás do oceano. É um assunto recorrente, está nos filmes, eu sempre fui impelido a fazer isso [...]. (CARNEIRO, 2014)⁵¹.

Alguns dos registros realizados em 2012, durante e após as gravações de *Praia do Futuro* (2014), deram origem mais tarde a uma instalação, chamada *Terra Prometida*, de autoria de Karim Aïnouz e Armando Praça, que ficou exposta no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (em Fortaleza) em 2014. De acordo com Karim, a instalação não tinha como referência o filme, sequer a praia, mas sim um “[...] lugar mais abstrato [...], um não-lugar (A SALA DA PRAIA DE KARIM E ARMANDO, 2014).

Ainda em 2014, Karim foi convidado, junto a outros cineastas, por Wim Wenders, para participar da realização de *Catedrais da Cultura* (2014), documentário em que, pautados pela pergunta *se uma construção pudesse falar, o que ela diria sobre nós?*, um time de diretores procurou a resposta ao gravar, em 3D, um grande projeto arquitetônico (no caso de Karim, o Centro Georges Pompidou, em Paris):

⁵⁰Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Fabiana Seragusa (2013).

⁵¹Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Gabriel Carneiro (2014).

Eu fiz sobre o Bo Bo [o Centro Pompidou]. É um projeto para expandir o conceito de arquitetura. Havia duas premissas: que fossem documentários e que tratasse o objeto como personagem. O Bo Bo é um personagem de trinta e sete anos, que já foi jovem, que quando nasceu era absolutamente iconoclasta e está envelhecendo – o que é hoje, como se relaciona com a cidade, com quem o usa? Eu tinha um certo preconceito com o 3D, mas depois que vi “Gravidade” [2013] fiquei impressionado. Sou curioso e resolvi arriscar, ainda mais porque era um documentário, com câmera em movimento. [...] E é sobre o Bo Bo, que, quando fui para a Europa, passava meus sábados lá [...]. (CARNEIRO, 2014)⁵².

Em 2015, o diretor novamente se aproximou das artes plásticas, através da realização do documentário *Velázquez ou O Realismo Selvagem* (2015), que se propõe a trazer um olhar pouco explorado sobre a obra de Diego Velázquez, recriando a ligação emocional entre o trabalho do pintor barroco e o olhar do público.

No início de 2016, Karim estava finalizando o roteiro de *Neon River*, primeira produção em inglês do diretor e que é baseada no romance *Favela High-Tech* (1994), de Marco Lacerda, mescla ficção e reportagem para falar do submundo de Tóquio. Com previsão para ser gravada em 2017, a história será ambientada na capital japonesa e narra o envolvimento de Dirka (japonesa-brasileira) e Vadim. O filme promete ação: enquanto Dirka ganha a vida trabalhando como stripper em um bar para juntar dinheiro para pagar as dívidas de seu pai, mas sonha em se tornar modelo e voltar para o Brasil de sua longínqua infância, Vadim trabalha na capital japonesa como *entregador* de drogas.

De acordo com informações publicadas no primeiro semestre de 2016 pela revista *Variety*, em conjunto com a RT Features, o cineasta brasileiro estaria também trabalhando na adaptação do livro *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha. A história trata de duas irmãs, Guida e Eurídice, que viviam no Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 1960, em suas lutas individuais contra as limitações às quais estavam submetidas por serem mulheres. Para Karim, o filme toca um ponto crucial: “Eu achei que seria importante adaptar algo situado no passado, mas relevante para nós, traçando um paralelo entre o passado e o presente [...]” (HOPEWELL, 2016).

Construir pontes entre passado e presente são uma constante no trabalho de Karim Aïnouz, tanto no que diz respeito a estabelecer conexões entre a sua trajetória pessoal e suas obras (ainda que de forma muitas vezes inconsciente) e dessas entre si. Tal constatação ecoa, de certa maneira a concepção sartriana de passado como uma possível (mas não necessária) motivação para determinadas escolhas: “Assim, tal como a localização, o passado se integra à situação quando o

⁵²Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Gabriel Carneiro (2014).

Para-si, por sua escolha do futuro, confere à sua facticidade passada um valor, uma ordem hierárquica e uma premência a partir dos quais essa facticidade *motiva* seus atos e suas condutas.” (SARTRE, 2015, p. 619).

Ao discorrermos mesmo que rapidamente a respeito do percurso do diretor e de seus longas é inevitável perceber alguns temas centrais recorrentes e que têm ligação com sua história pessoal: 1) o deslocamento (*Paixão Nacional* (1994), *O Céu de Suely* (2006), *Alice* (2008), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010); *Abismo Prateado* (2011), *Praia do Futuro* (2014)); 2) a sexualidade (*Paixão Nacional* (1994), *Madame Satã* (2002) *O Céu de Suely* (2006), *Praia do Futuro* (2014)); 3) o abandono (*Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010); *Abismo Prateado* (2011), *Alice* (2008), *Praia do Futuro* (2014)) e, 4) no caso sobretudo dos documentários, com o espaço físico e a relação das pessoas com ele (*Veneza 70* (2013), *Sua Cidade Empática* (2011), *Domingo* (2014), *Catedrais da Cultura*, (2014)).

Não se trata, porém, de reduzir a obra do diretor à pura *consequência* de sua trajetória, desmerecendo assim seu caráter *livre*. Muitas das obras de Karim Aïnouz carregam consigo algo muito pessoal do diretor, como esse mesmo revelou em algumas das entrevistas que apresentamos aqui. Isso não significa, entretanto, que todos os aspectos dessas obras sejam pessoais ou que todos os filmes tratem, de alguma forma, inevitavelmente do passado de Karim Aïnouz. Como nos afirma Sartre, podemos escolher livremente reiterar o passado, ou desconsiderá-lo no presente e propor algo completamente novo:

O passado, com efeito, é originariamente projeto, como o surgimento atual do meu ser. E, na medida mesmo em que é projeto, é antecipação; seu sentido lhe chega do porvir que ele prefigura. Quando o passado penetra inteiramente no passado, seu valor absoluto depende da confirmação ou da invalidação das antecipações que ele era. Mas é precisamente de minha liberdade atual que depende confirmar o sentido dessas antecipações assumindo a responsabilidade por elas, ou seja, dando seguimento a elas, antecipando o mesmo porvir que elas antecipavam, ou então, invalidá-las, simplesmente antecipando outro porvir. (SARTRE, 2015, p. 614).

Muitas vezes o diretor optou por reutilizar a matéria-prima oriunda de suas experiências enquanto indivíduo e as contingências de sua situação, transformando-as em filmes, cujas mensagens e significados podem ser reconfigurados e ampliados pelo público a partir de suas próprias perspectivas e vivências.

4.2 O passado de Hermila e Donato

Assim como o passado de Karim Aïnouz em alguns momentos influencia diretamente suas escolhas sobre suas obras e em outras oportunidades é praticamente anulado, dando espaço à criação de algo completamente novo, um processo semelhante se dá com seus personagens.

Analisando a construção da trajetória dos protagonistas em questão em suas respectivas narrativas, é possível perceber que, especialmente para Hermila e para Donato, o passado tem bastante força e está diretamente relacionado ao abandono. No caso de João Francisco, pouco sabemos a respeito de seu passado e esse parece não exercer uma força tão grande sobre o personagem. Enquanto o passado de Hermila é marcado por sua paixão por Mateus, por quem foi abandonada, em *Praia do Futuro* (2014) o abandono é perpretado por Donato, que, com a chegada de Ayrton a Berlim, é levado a se confrontar com as escolhas realizadas no passado, ao qual temos acesso parcialmente nos Capítulos 1 e 2 do filme.

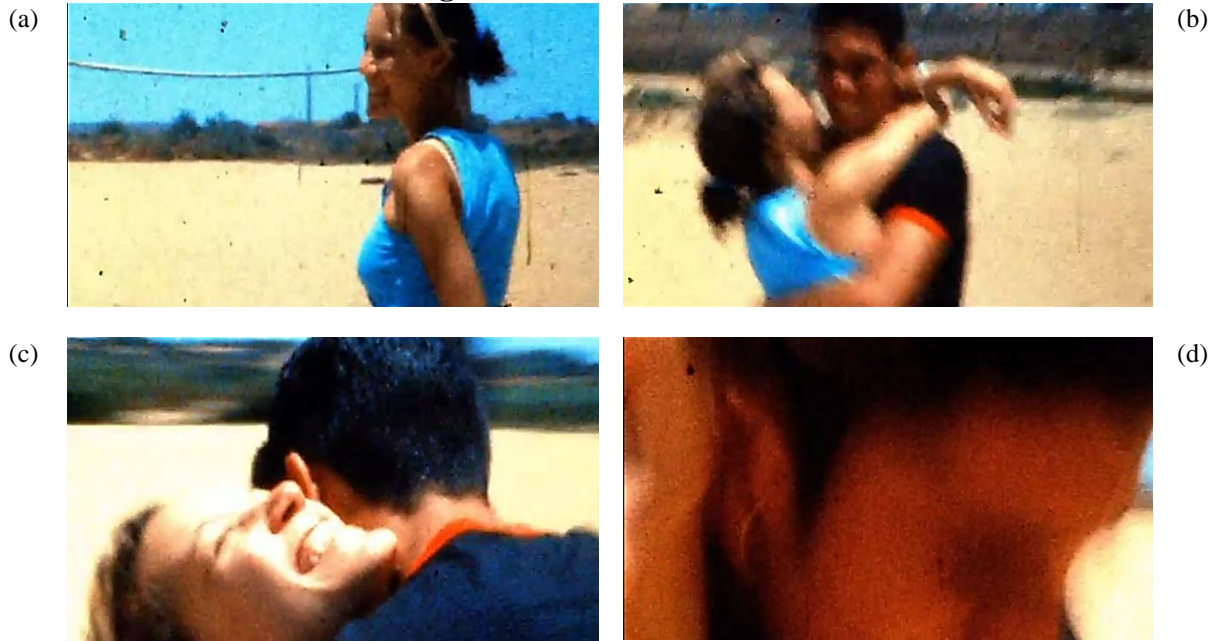
No decorrer da narrativa de *O Céu de Suely* (2006), o passado vai se transformando no grande fantasma de Hermila, personificado através de Mateus e do próprio Mateusinho. Temos acesso a esse passado nos momentos iniciais do filme, após o título, através de uma sequência especial, completamente diferente do restante do longa em termos materiais, narrativos e também estilísticos. No trecho (que vai de 24” a 2’06” – Figuras 17a a 17d), vemos Hermila e Mateus brincando, correndo e namorando em um dia ensolarado, em um lugar que parece ser uma quadra de areia. O caráter de memória desta sequência para o restante da narrativa se expressa através da filmagem em Super-8, com imagens bastante granuladas e algumas falhas. A sequência tem aproximadamente dois minutos, dos quais os 10 segundos iniciais são sem qualquer som, apesar de Hermila já estar no quadro, sorrindo muito e se comunicando através de olhares com Mateus (então ainda fora de quadro). Após esse tempo, começamos a ouvir a voz de Hermila em *off*:

Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casa comigo, ou então morrer afogado. (O CÉU DE SUELY, 2006, 24” a 2’06”).

Em seguida a esse relato continuamos vendo o casal feliz. A câmera se move livremente; parece correr quando os personagens correm, girar em torno de Hermila e Mateus quando esses se abraçam e giram, dando a enxergar visualmente a intensidade, alegria e intimidade daquele momento, sentimentos reforçados através de primeiríssimos planos, planos detalhe, planos médios

e takes completamente desfocados intercalados de forma livre, além das cores saturadas, realçadas com o brilho e a claridade do sol.

Figura 17 - Hermila e Mateus



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Acompanhando essa dança de imagens cheias de alegria, a letra da música *Tudo o que eu tenho*⁵³ reitera o caráter de paixão da cena, mas introduz, ao final da estrofe, a ideia de separação.

Que bom seria ter / seu amor outra vez / Você me fez sonhar / Trouxe a fé que eu perdi /
E nem eu mesma sei porque / Eu só quero amar você / Tudo que eu tenho meu bem é você /
Sem seu carinho eu não sei viver / Tudo que eu tenho meu bem é você / Volte logo meu
amor [...].

Ao final da frase derradeira, a imagem é esmaecida. Antes do próximo plano, porém, insere-se uma transição longa (superior a 2'') através do fade-in branco. Segue esse efeito uma sequência em que vemos, em primeiríssimo plano, os olhos de Hermila de semi-perfil, intercalado pelas imagens de um bebê (de costas) adormecido. Pelo tremer da câmera e pelas imagens que transcorrem ao fundo, percebemos que Hermila e o bebê estão no ônibus e podemos inferir que a sequência precedente a esse momento se trata de uma memória da personagem. O ambiente é mais escuro e menos vivo que aquele da primeira sequência.

⁵³*Tudo o que eu tenho* é a versão brasileira da *Everything I Own*, gravada pela banda Bread em 1972.

Em nenhum outro momento da narrativa Mateus será visto ou haverá uma alusão visual ao passado de Hermila e Mateus juntos. Depois de ter certeza de que foi abandonada, Hermila sequer fala o nome de Mateus novamente (a não ser quando deseja que ele seja “atropelado por uma carreta”, em 1h40’). Utilizando o pensamento de Sartre, poderíamos dizer que Hermila tenta *nadificar* seu passado com Mateus ao longo de toda sua estadia em Iguatu. Esse processo, entretanto, não é logrado com sucesso, principalmente pelo fato de que há Mateusinho. Ainda que Hermila demonstre carinho pelo filho, o pequeno Mateus é símbolo e uma lembrança constante do passado de Hermila com Mateus; é o elemento concreto de uma espécie de *presentificação desse passado*, conforme Sartre:

[...] o meu passado é “meu”, ou seja, existe em função de certo ser que eu *sou*. O passado não é *nada*, também não é o presente, mas em sua qualidade de pertencer-a-mim [...] não é uma nuance subjetiva que vem romper a recordação: é uma relação ontológica que une o passado ao presente. Meu passado não aparece jamais no isolamento da sua “preteridade”; seria até absurdo considerar que pudesse *existir* como tal: é originariamente passado *deste* presente. (SARTRE, 2015, p. 162).

A maternidade em alguns momentos é um fardo para Hermila. O choro diário de Mateus antes de dormir a faz querer fugir, por exemplo: “[...] Às vezes dá vontade de deixar ele no mato e sair correndo [...]” (Cena em 7’05”), revela à Tia Maria. Mais adiante, em outra parte da narrativa (Cena em 33’36), ouvimos a avó repreender Hermila por não estar cuidando do bebê. Ainda que pese a Hermila o fato de ser responsável por sua própria existência (SARTRE, 2014, p.20) e precisar arcar sozinha com a responsabilidade de ter gerado a criança, ela não aje como o Mateus, que simplesmente *nadificou* seu passado sem assumir a responsabilidade de suas escolhas.

Não é apenas através do pequeno Mateus, porém, que o passado deixa suas marcas para Hermila. Também em seu corpo, através de seus cabelos, fazem-se visíveis os resquícios da vida anterior, em São Paulo, o que na comunidade de Iguatu ajudam a classificá-la como uma forasteira. A franja loira destoa na cidade: por três vezes na narrativa outros personagens (tia Maria (Figura 18a), João (Figura 18b) e a vendedora da loja em que Hermila é hostilizada) falam a respeito das mechas do cabelo de Hermila:

Figura 18 - O cabelo de Hermila

Tia Maria: E esse cabelinho, é moda lá, é? Só pinta a frente, é?

João: Vou te dizer uma coisa.

Hermila: Que foi?

João: Tu até que ficou bonitinha com esse cabelo. Estranha, mas bonita.

Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Como veremos mais adiante no Capítulo 6, essa marcação no corpo de Hermila contribuirá para que ela seja reconhecida e hostilizada mais tarde, quando decide vender a rifa para *uma noite no paraíso*.

Se no caso de Hermila temos acesso a alguns aspectos de seu passado através, principalmente, do presente da personagem, em *Praia do Futuro*, a própria construção da narrativa, através de capítulos que vão se tornando um o passado do outro nos revela o passado de Donato. Olhando para a narrativa como um todo, distanciado temporalmente oito anos após o primeiro e o segundo capítulo, o terceiro capítulo relaciona-se com os demais enquanto presente.

Intitulado *Um fantasma que fala em alemão* o terceiro capítulo começa com uma cena da Torre de Televisão (*Fernsehturm*) sob neblina, e ao som do vento, indicando-nos que se está em Berlim, no inverno. A cena que segue mostra Ayrton em Alexanderplatz⁵⁴, visivelmente atordoado e perdido. O vemos ainda circular pelas ruas de Berlim, no trem, no hostel e, finalmente, em um elevador dentro de um aquário gigante⁵⁵, onde ele finalmente encontra Donato. É interessante perceber que, para encontrar o irmão, Ayrton buscou uma conexão entre o passado de Donato – sua ligação com a água – e um local em que esse passado, de certa forma, poderia ser presente em uma cidade sem mar aberto.

Na sequência de 1h09' a 1h10'46", Ayrton segue Donato até em casa e entra com ele no elevador (Figura 19a). Quando Donato sai, Ayrton o chama e pergunta em alemão: “Hey! Hast du mich vermisst? [pequena pausa] Esqueceu de mim, foi?” (Figura 19b). Donato o olha, não

⁵⁴Local onde se localiza a *Fernsehturm* [Torre de Televisão], uma das construções símbolo da capital alemã, sobretudo da antiga Berlim Oriental.

⁵⁵Trata-se do maior aquário cilíndrico do mundo, o AquaDom, que fica dentro do hotel 5 estrelas Radisson Blu, localizado no CityQuartier DomAquarée, no bairro Berlin-Mitte.

acreditando no que vê (Figura 19c). Ayrton então parte para cima do irmão, socando-o (Figura 19d). Donato o abraça, tenta contê-lo, o beija (Figura 19e). Ayrton se desvencilha, dá alguns passos consternado (Figura 19f) e depois novamente ataca Donato, encurralando-o no canto da parede (Figura 19g). Donato vai se encolhendo, até o chão. Ayrton para, dá chutes no ar e em uma porta e finalmente senta atrás da porta de vidro do corredor (Figura 19h).

A sequência tem poucos cortes; ao início, temos apenas primeiros planos, mostrando os dois irmãos no elevador, depois o rosto de Donato quando é chamado pelo irmão; o transtornado Ayrton e seus movimentos com os braços, para manter a porta do elevador aberta à força, passando novamente para o rosto de Donato. Neste último plano não há um close no rosto de Donato; a câmera o mostra por detrás dos ombros de Ayrton; cuja imagem é duplicada através do espelho. Vemos Donato, sob essa perspectiva, entre dois Ayrtons, o que pode ser interpretado como uma metáfora visual para a confusão mental de Donato ao ver o irmão de maneira tão próxima (mas, ao mesmo tempo, através do plano escolhido para essa representação, tão distante).

Figura 19 - Donato e Ayrton – Encontro

Fonte: reprodução de frames do filme *Praia do Futuro* (2014).

O ataque-abraço é todo um plano-sequência, registrado em plano médio arrojado, com profundidade de campo. Não há trilha; ouve-se apenas os socos e um “Sai!”, de Ayrton, que quer se devencilhar do abraço de Donato. Considerando a intensidade da cena, poderia-se esperar que a câmera se aproximasse dos personagens no momento do *abraço*, criando uma atmosfera de maior intimidade. Isso, porém, não acontece. Karim escolhe mostrar essa coreografia em um espaço praticamente vazio, ampliado pela profundidade, de cor amarelada, com elementos metálicos (o elevador) e portas de vidro. Trata-se, portanto, de um espaço frio, que por um lado contrasta com a emoção da cena, realçando a coreografia da luta-abraço e também o desespero dos personagens, e por outro ratifica a aspereza do reencontro e a ausência de intimidade que se criou entre Donato e Ayrton ao longo do tempo da separação.

Essa sequência é o primeiro reencontro de Donato com alguém que pertencia ao seu universo passado no Brasil, uma etapa de sua vida que, ao menos pelo que se pode inferir pelo

desenrolar do terceiro capítulo, Donato pareceu ter sepultado em Berlim. Através de Ayrton, as memórias de Donato despertam com força avassaladora. Sartre afirma que “[...] é necessário que o ser consciente se constitua com relação a seu passado separado dele por um nada; que seja consciente dessa ruptura de ser, não como fenômeno padecido, e sim como estrutura da consciência que é [...]” (SARTRE, 2015, p. 72); no caso de Donato, há uma ruptura clara entre sua vida no Brasil e na Alemanha. O personagem parece esquecer, no entanto, que aquela pessoa que ele era do outro lado do oceano também é ele. É preciso que uma força externa (Ayrton) apareça, para recordar Donato do ser que ele foi e que ele, em certa medida, ainda é.

O reencontro de Donato com seu passado será ainda mais intensificado no primeiro diálogo de fato entre ele e Ayrton, à noite, em um café (Figuras 20a a 20d). Na narrativa, esse é um dos momentos mais difíceis para Donato: em poucos minutos ele descobre que sua mãe faleceu; Ayrton o acusa de egoísta e pergunta porque desapareceu.

Figura 20 - Donato e Ayrton – Conversa

Donato (D.): Como é que tão as meninas?

Ayrton (A.): Tão lá. [...] foi-se embora, foi morar na praia, com o namorado dela. Um maconheirozinho que ela arranhou. A outra foi pro Rio de Janeiro.

D.: Rio de Janeiro?

A.: Trabalhar como secretária. Numa televisão, um negócio assim.

D.: E mãe?

A.: (...)

D.: Falaê, e com a mãe? Tá tudo bem?

A.: Mãe morreu, Donato. Morreu com um negócio no pulmão. Tu quer que eu diga a data?

Faz um ano, cinco meses e três dias, hoje.

(pausa). Foi aí que eu comecei a juntar dinheiro pra vir pra cá. (pausa) Pra saber se tu tava vivo ou morto. (pausa) Mãe morreu, eu cresci. A Praia de Iracema tá cheia de italiano, de alemão. Não é por que tu deu as costas pro mundo que a gente vai ficar parado esperando, não. Não é porque tu foi embora que a gente vai ficar lá plantado, te esperando, não. Pensou que fosse assim, foi?

D.: Pensei não.

A.: Por que é que tu foi embora? Hein, responde agora, porra! Por que é que tu sumiu? (pausa) Tu é um veado egoísta. Que gosta de dar o cú escondido, na porra desse polo norte.

Fonte: reprodução de frames do filme *Praia do Futuro* (2014).

Em termos estético-narrativos, essa sequência é simples: os dois personagens aparecem inicialmente em meio primeiro plano, juntos, em quase perfil. Há profundidade, composta através das luzes da cidade, visíveis pela parede envidraçada. Quando Donato pergunta sobre a mãe, a câmera se aproxima dos personagens, passando a focá-los alternadamente (plano e contraplano) em primeiro plano. Essa perspectiva permite-nos observar as expressões faciais e corporais dos personagens: enquanto Ayrton está com uma postura mais aberta e inquisidora, Donato tem os ombros caídos e por várias vezes a cabeça baixa (Figura 20c), expressando assim sua tristeza, insegurança e também seu sentimento de inferioridade, que, para Sartre, é um projeto *livre*:

O complexo de inferioridade é projeto livre e global de mim mesmo enquanto inferior frente ao Outro, é a maneira com que escolho assumir meu ser-Para-outro, a solução livre que dou à existência do Outro, esse escândalo insuperável. Assim, deve-se compreender minhas reações de inferioridade e minhas condutas de fracasso a partir do livre esboço de minha inferioridade enquanto escolha de mim mesmo no mundo. (SARTRE, 2015, p. 567).

Na conversa com Ayrton, Donato descobre um passado do qual ainda se sente parte, mas que não testemunhou: a morte da mãe. A morte, enquanto fenômeno contundente e irremediável, “[...] retira da vida sua significação [...]” (SARTRE, 2015, p. 661). As palavras de Ayrton desvelam a Donato a responsabilidade de suas escolhas no passado: ao escolher viver do outro lado do oceano, Donato escolheu também não ficar com a mãe, não auxiliá-la ou acompanhá-la em seu leito de morte, ainda que talvez nunca tenha concebido esta possibilidade, a da separação definitiva.

Ao final do terceiro capítulo, porém, há uma reaproximação e uma reconciliação entre os irmãos, justamente através de alguns elementos que catalisaram a sua separação no passado: Konrad e o medo. Com a chegada de Ayrton em Berlim e a consequente surpresa e inabilidade de Donato em lidar com essa situação, Konrad intercede, mostrando a Donato que ele deve assumir a responsabilidade de sua escolha passada, de ter rompido os laços com o irmão:

Sou *abandonado* no mundo, não no sentido de que permanecesse desamparado e passivo em um universo hostil, tal como a tábua que flutua sobre a água, mas, ao contrário, no sentido que me deparo subitamente sozinho e sem ajuda, comprometido em um mundo pelo qual sou inteiramente responsável, sem poder, por mais que tente, livrar-me um instante sequer desta responsabilidade, pois sou responsável até pelo meu próprio desejo de livrar-me das responsabilidades. (SARTRE, 2015, p. 680).

Outro elemento que ajuda a congregar os irmãos novamente é o medo de água que Ayrton sentia quando menino e que motiva Donato a levá-lo (junto com Konrad) a St. Peter Ording, do outro lado da Alemanha, para conhecer uma praia em que o mar *desaparece* (Figuras 21a a 21d).

Figura 21 - Donato e Ayrton – Praia

D.: Sempre quis trazer tu aqui. Desde que eu soube dessa praia, onde o mar sumia.

A.: Ele some e vai pra onde?

D.: Tu tá vendo aquela linha azul ali? (...) Agora olha aí pra baixo. Tu tá no meio do mar. (...) Essa água caminha não sei quantos quilômetros lá pra frente... depois só volta de noite.

A.: Ôx, aqui é o meio do mar, é?

D.: Eu só pensava que tu ia adorar essa praia.

A.: Sem água.

D.: Sem água.

Fonte: reprodução de frames do filme *Praia do Futuro* (2014).

O enquadramento final deste diálogo, formado pelos dois irmãos de perfil (Figura 21d), caminhando lado a lado, na mesma direção, em meio primeiro plano, assim com a última frase, falada pelos dois personagens auxiliam a reiterar a ideia de reconciliação. Metaforicamente é através da praia que passado e presente se unem, assim como as duas extremidades da narrativa e os dois universos de Donato.

Uma estratégia parecida é adotada por Karim em *O Céu de Suely* (2006). Tanto no início quanto no final do filme, vemos Hermila em um ônibus; primeiro chegando a Iguatu, depois deixando a cidade. Nesse caso, é a viagem que une as duas pontas da narrativa. De maneira semelhante, temos uma estrada também nas cenas finais de *Praia do Futuro* (2014; sequência a partir de 1h36'): sobre motos, Donato, Konrad e Ayrton dirigem sinuosamente em uma rodovia, até desaparecerem em meio à névoa. A presença de um caminho ao final das duas narrativas faz uma alusão clara à imprevisibilidade do futuro e à continuação (que não acompanhamos) da trajetória desses personagens.

É interessante perceber que, se por um lado o passado para Hermila e Donato tem uma força significativa no que diz respeito a motivar algumas de suas escolhas – como por exemplo, no caso de Hermila, de sair de Iguatu; e no caso de Donato, de fugir do enfrentamento com o irmão e

explicar o que o levou a desaparecer e ficar na Alemanha – por outro lado os laços familiares, ligação maior de um ser com seu passado e sua origem, não impedem Hermila e Donato de partir.

Eles são *livres*. Como afirma Sartre:

[...] é o posicionamento de meus fins últimos que caracteriza meu ser e se identifica ao brotar originário da liberdade que é minha. E esse brotar é uma existência; nada tem de essência ou propriedade de um ser que fosse engendrado conjuntamente com uma ideia. Assim, a liberdade, sendo assimilável a minha existência, é fundamento dos fins que tentarei alcançar, seja pela vontade, seja por esforços passionais. (SARTRE, 2015, p. 549).

As *liberdades* de Hermila e Donato se revelam através da escolha pela nadificação deliberada de seu passado e também pela decisão de migrar, movimento doloroso, mas que os permite buscar a concretização de seus projetos, de forma parecida com o que pudemos observar na trajetória de Karim Aïnouz.

Os locais que fizeram e fazem parte do percurso do diretor exercem uma influência significativa em suas obras, como evidenciaremos no capítulo seguinte, a respeito de *Lugar e Arredores*.

5 LUGAR E ARREDORES

De acordo com Sartre (2015), o *lugar* é definido pela ordem espacial e a natureza das coisas que se revelam ao homem no mundo; trata-se, ainda, do lugar que se habita – tanto o país ou a cidade, com seu solo, suas bacias hidrográficas, seu clima quanto o ambiente em que nos situamos, com a disposição física dos objetos presentes neste mesmo recinto. O filósofo alerta que não se deve confundir lugar com arredores, uma vez que esses últimos são as *coisas-utensílios* presentes em determinado no lugar. Mudando-se de lugar, mudam também os arredores. Desses arredores fazem parte as “[...] existências diferentes de mim, que se desenvolvem à minha volta suas potencialidades, a meu favor e contra mim [...]” (SARTRE, 2015, p. 620). Como já alertamos anteriormente, o conceito de *arredores* é aqui ampliado, dizendo respeito aos aspectos sócio-culturais e econômicas presentes nesses *lugares*.

Neste capítulo dividido em duas partes nos propomos inicialmente a observar a trajetória de Karim Aïnouz com atenção aos *lugares* que têm um significado especial para o diretor, investigando como esses locais e seus *arredores* se fazem presentes em seu cinema. Na segunda metade do Capítulo nos dedicamos a observar João, Hermila e Donato em seus seus *lugares e arredores*, tentando entender como esses elementos se tornam visíveis e de que maneira essas construções auxiliam a engendrar a *liberdade* dos protagonistas.

5.1 Karim Aïnouz em busca de Porto Alegre

Como já vimos no capítulo *Passado*, a trajetória de Karim Aïnouz é marcada pelo movimento, tendo o diretor morado ao longo de sua vida em três continentes diferentes e realizado filmes nesses lugares. Considerando ainda os filmes que estão por vir (um relacionado à Argélia e o outro que já está sendo filmado em Tóquio), em breve Karim Aïnouz será um dos poucos diretores brasileiros com experiência de realizar filmes em cinco continentes. Através de sua formação em Arquitetura e Urbanismo, Karim Aïnouz tem ainda outro diferencial: uma sensibilidade e um conhecimento específico com relação ao espaço físico, características exploradas em suas produções.

O *lugar*, portanto, tem uma importância muito grande para o diretor, dentro e fora do cinema. Não se trata apenas do cenário onde se passa a história: para o cineasta, é necessário que os personagens *interajam* com o lugar de alguma forma; o lugar deve integrar a história. E as cidades pelas quais Karim passou, os locais dos quais gosta, deixam uma marca indelével em seus filmes. É o caso do deserto/sertão em *Rifa-me* (2000), *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004), *O Céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) e *Praia do Futuro* (2014); da metrópole: São Paulo em *Alice* (2008) e *Domingo* (2014); o Rio de Janeiro em *Abismo Prateado* (2011); Fortaleza, em *Praia do Futuro* (2014) e Berlim (*Sonnenallee* (2011), *Desassossego ou o filme das maravilhas* (2010) e *Praia do Futuro* (2014); das praias/portos: Praia do Futuro, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Hamburgo. Karim afirma que opta pelos lugares de acordo com sua *paixão* e que essa escolha em um primeiro momento não é deliberada, mas acaba sendo:

Tem uma questão para mim que é a seguinte. Para fazer um filme num lugar eu preciso querer foder o lugar. Quando eu falo “foder o lugar” é me apaixonar pelo lugar, estar apaixonado pelo lugar. E eu acho que isso é uma coisa muito importante para mim, onde é que se passa o filme. [...] Então, eu acho que primeiro eu tenho que ter a relação com o lugar, entendeu? E aí eu acho que eu entendi também o que é. É deserto. O espaço do deserto, o espaço da cidade é a minha casa. E Fortaleza é isso. É o encontro de uma coisa com a outra, quando você pensa bem, né? É um deserto onde foi criada uma cidade na beira do mar. Eu acho que o locus, na realidade não o locus, mas a matriz está tudo aqui. Eu acho que é uma metrópole que está perto do deserto... Iguatu é isso, Berlim é um pouco isso. O Rio de Janeiro não, mas o Rio de Janeiro é um porto, né? Então, você tem que ter um parentesco entre os lugares e eu acho que isso é uma decisão, pode ser que num primeiro momento não tenha sido deliberada, mas é deliberada. Eu não vou conseguir fazer um filme num lugar onde eu não tenha uma relação de afeto, ou de tesão, ou de interesse [...]. (MARANHÃO, 2013)⁵⁶.

Presente em *Rifa-me* (2000), *Sertão de Acrílico Azul-Piscina* (2004), *O Céu de Suely* (2006) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), o sertão nordestino se constituiu no cenário de personagens marcantes do diretor, como José Renato e Hermila. Karim viajou ao sertão pela primeira vez em 1997 (isto é, depois de ter morado nos Estados Unidos e em Paris) junto com Marcelo Gomes. De acordo com Marcelo, ao iniciar a viagem, para ele e Karim o sertão “[...] era um lugar que conhecíamos de memórias, conversas de família, é um lugar mítico pra nós cineastas. É o nosso western [...]” (BERNADET, 2010). Em outra entrevista, desta vez para a jornalista Maria Emília Alencar (Rádio França Internacional), Karim relatou que a ideia de “[...] um sertão como espaço mítico [...]” (ALENCAR, 2016) o incomodava bastante e que, ao se lançarem na viagem ele e Marcelo estavam atrás do sertão contemporâneo, popular, colorido:

⁵⁶Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Émerson Maranhão (2013).

E eu me lembro que a primeira vez que eu fui no Nordeste teve uma coisa que foi muito impactante; assim: é um lugar em que as pessoas vivem, elas moram, tem um cotidiano [...] é um lugar que não tem flor, é muito seco, muito árido. De repente as pessoas hoje em dia decoram a casa com flores de plástico, com toalhas de mesa que são cheias de flores e coloridas... então tinha uma coisa ali que nos interessava muito mostrar do nordeste, que é o nordeste de agora, um nordeste que está em relação com o mundo, de alguma maneira. Um lugar que, de fato, teve ali um hiato temporal muito grande, que ficou isolado, mas que hoje em dia é um lugar como qualquer outro lugar do mundo, com uma característica específica, que é [ser] um lugar de migração. Então quem fica por ali é porque tem um apego muito grande à terra, um apego muito grande ao lugar e um apelo muito grande à cultura. E nos interessava justamente mostrar isso. O nordeste de agora, e não o nordeste imaginado, mas o nordeste de fato [...]. (ALENCAR, 2016)⁵⁷.

Karim conta, ainda, que ficou muito impressionado ao perceber a forma original com que “[...] este lugar que ficou abandonado durante muitos anos adentrou o mundo contemporâneo [...]” (ALENCAR, 2016). De acordo com o diretor, é visível no Nordeste, e em especial, no sertão, uma espécie de sincretismo; uma apropriação da globalização – como as *lojas de 1,99*, com produtos *Made in China* – que ocorre de maneira muito autêntica. Essas conexões e atravessamentos do sertão com o *mundo globalizado* foram exploradas por Karim também em *O Céu de Suely* (2006), em especial através da caracterização de Hermila:

Há uma cidade no Capibaribe, interior de Pernambuco, que é tomada por indústrias de confecção. E todo dia há uma feira de roupas, mas só com roupas feitas de tecido sintético, que é o resto, absolutamente inadequado para aquele clima. Então há o fato das roupas serem muito justas e tal, mas que carrega uma graça. E como é um tecido vagabundo, mas sintético, ele desbota muito pouco, trazendo umas cores que são totalmente improváveis, enquanto os modelos são mal desenhados para aqueles corpos. É como a comida. A comida no sertão é completamente absurda, porque, como não se tem dinheiro, não se tem carne, come-se muito carboidrato, então o que aquilo faz com o corpo é muito específico. Então havia uma vontade de brincar com isso, que no sertão é muito mais flagrante do que em qualquer outro lugar [...]. (FELDMAN; EDUARDO, 2017)⁵⁸.

O deserto/sertão presente em *O Céu de Suely* (2006) é, em *Praia do Futuro* (2014), tanto a praia, como Berlim. Na Praia do Futuro real, pelo alto índice de salinidade e pelo vento constante, não há muitas construções perto da orla, e os poucos prédios já construídos têm ameaçadas suas condições, em decorrência do alto poder corrosivo da maresia. Tem-se, então, uma espécie de deserto urbano. Por outro lado, Berlim, é uma cidade que precisou ser reconstruída várias vezes ao longo da história, e que ainda hoje é um canteiro de obras, com muitos espaços vazios, desconstruções e novos empreendimentos. Além disso, também é uma cidade cosmopolita, e um ambiente sincrético, no qual se misturam culturas de vários lugares do mundo. Em outra entrevista

⁵⁷Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Alencar (2016).

⁵⁸Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007).

(TV CULTURA DIGITAL, 2014), Karim revela que se não se passasse em Berlim, o único local possível em que o filme poderia ser ambientado seria Beirute, uma cidade que, assim como a capital alemã, já foi destruída e reconstruída uma série de vezes em virtude de inúmeros conflitos. Tanto a Praia do Futuro como Berlim têm características físico-climáticas e históricas que ajudam a consolidar a metáfora dos diferentes momentos da vida de Donato, assumindo, portanto, uma importante função narrativa.

Em contraste com o sertão, outro lugar bastante recorrente nos filmes de Karim Aïnouz são as praias e portos. Embora Porto Alegre não seja locação de nenhum dos filmes do diretor a cidade é bastante presente em dois longas: *O Céu de Suely* (2006) e *Abismo Prateado* (2013). Em *O Céu de Suely* (2006), Hermila quer uma passagem para *o lugar mais longe possível* – que é Porto Alegre. De acordo com Karim, a escolha pela cidade se deu pela distância, pelo fato de ter um porto e também pelo nome:

A Suely, por exemplo, tinha que ir para um lugar que, para ela, seria melhor do que o lugar em que ela estava. Aí eu soltei “Porto Alegre”, por ser o lugar mais longe onde ela podia chegar saindo do Ceará em direção ao sul, e por causa do nome, porque ela estava vivendo em um lugar onde não tinha água e que era no interior, então eu queria um lugar que tivesse um porto, onde houvesse água e que fosse alegre. É simplesmente uma pequena tradução de uma pequena utopia da personagem [...]. (FELDMAN; EDUARDO, 2007)⁵⁹.

Também para Porto Alegre parte o marido de Violeta, em *Abismo Prateado* (2013): “Violeta, meu amor; eu estou indo embora; eu não vou voltar; depois de Porto Alegre eu vou pra... Sei lá... Pra Patagônia; a verdade é que eu não te amo mais [...]” são as palavras de Djalma ao telefone (cena em 35’57”). Violeta tenta, em vão, partir no mesmo dia para a capital gaúcha atrás do marido, mas quando chega no aeroporto não há mais voos.

Em ambos os casos, Porto Alegre representa um lugar utópico, de felicidade e recomeço. O porto é o local de onde partem os navios com suas cargas e seus passageiros, mas também é o local onde atracam, simbolizando, portanto, tanto o fim como o reinício. Não se trata, porém, de qualquer reinício; por ser um porto *alegre*, há promessa de esperança e alegria. Em *Praia do Futuro* (2014), esse lugar promissor é Berlim: “O personagem vai atrás de uma utopia: Berlim, nesse filme novo, é um lugar que eu acho encantador. É quase como se fosse Porto Alegre de alguma maneira (FELDMAN; EDUARDO, 2017)⁶⁰.

⁵⁹Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007).

⁶⁰Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007).

Em *Praia do Futuro* (2014), os lugares importantes para a trajetória de Karim mesclam-se à história de Donato. O filme inicia em Fortaleza, lugar em que Karim cresceu e segue para Berlim, cidade que Karim adotou para morar desde 2009.

Decidi fazer um filme que tivesse questões pessoais relevantes para mim, mas também para o mundo. *Praia do Futuro* começa no lugar que eu chamo de “minha casa”, Fortaleza, porque, apesar de eu ter ido embora há 30 anos, meu coração ainda está ali. Mas o longa não responde à pergunta “Onde é casa?”, porque eu não sei respondê-la direito [...]. (MORISAWA, 2014)⁶¹.

De acordo com o diretor, o fato de ter uma origem *híbrida* (pai argelino e mãe brasileira) e ter se mudado tantas vezes ao longo de sua vida o tornou uma pessoa mais tolerante. A tolerância e o respeito ao outro e ao novo são, para Karim, uma mensagem importante de *Praia do Futuro* (2014): “A vontade era de traduzir essa experiência pessoal em dramaturgia, que as pessoas pudessem sentir que é possível ter várias casas. E tem sempre um lugar onde fica a sementinha do coração, que para mim é onde o longa começa [...]” (MORISAWA, 2014).

Se em *Praia do Futuro* o diretor visita duas de suas casas (Fortaleza e Berlim), é provável que nos próximos anos vejamos Karim – por ele mesmo, ou através de um personagem – descobrindo seu lar paterno, a Argélia. A ligação de Karim e o país africano e a fascinação do diretor por esse lugar já havia deixado traços em *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004), através da trilha sonora (como abordamos no capítulo *Passado*). Em uma entrevista concedida em abril de 2016 a Alencar, Karim revelou que viajará em breve para a Argélia pela primeira vez e visitará o lugar de onde vem seu pai. A trajetória pessoal mais uma vez se mesclará ao cinema do diretor, dando origem a uma espécie de diário de viagem (em proposta parecida a de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)) em que, em busca de suas origens, o cineasta procura também desvendar a Argélia contemporânea:

Acho que chegou *aquela hora na vida de que eu nunca fui na Argélia* e hoje em dia eu estou com vontade de fazer isso; um filme que é um pouco parecido com o ‘Viajo...’. É um diário de viagem, num país que, na verdade, é meu país, mas para onde nunca fui. Então acho que ali tem uma relação muito singular de como olhar para um país. É um país que me interessa muito; além de ser o lugar em que meu pai nasceu e um lugar que me interessa particularmente, eu acho que o Brasil e a Argélia têm histórias cruzadas muito interessantes. [...] É um diário de viagem de alguém descobrindo uma casa onde ele nunca foi – que é minha experiência com relação à Argélia – e tentando entender que país é esse, que poderia ter sido o meu país. E aí, no final das contas, vamos tentar fazer um retrato dessa Argélia contemporânea, que eu acho que é importante fazer, como esse resgate que a gente fez do sertão. É o retrato de um país, através do meu olhar. (ALENCAR, 2016)⁶².

⁶¹Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Mariane Morisawa (2014).

⁶²Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Alencar (2016).

Indo além do espaço físico propriamente dito e das locações, os temas sócio-culturais e econômicos concernentes aos *lugares* pelos quais o diretor passa também o interessam.

Karim Aïnouz costuma trabalhar com o real em seus filmes, como já revelou em entrevistas: “[...] eu sempre me baseio em todos os filmes que eu faço, em fatos reais, em situações que eu já vivi e em pessoas que eu conheço. Então, os filmes são uma mistura disso. Eu prefiro trabalhar assim, porque você consegue passar um realismo nas histórias dos personagens [...]” (UOL, 2006). *Seams* (1993) foi uma espécie de documentário-ensaio a respeito da mãe e tias de Karim; *Rifa-me* (2000) surgiu a partir de uma história real, da mesma forma que *Madame Satã* (2002); *O Céu de Suely* (2006) foi também inspirado na história de *Rifa-me* (2000) e nas mulheres da família de Karim, além de ter muitos trechos sem figurantes; *Abismo Prateado* (2013) foi inspirado a partir de uma música que já existia e no universo da classe média do Rio de Janeiro; *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) usa muitas imagens documentais, pessoas reais.

Em entrevista a Gabriele Dupont, Karim revelou que está muito interessado no cinema enquanto experiência de “[...] compartilhar a intimidade entre as pessoas [...]” (DUPONT, 2012). É importante para o diretor que as pessoas saiam do cinema com a impressão de que *conhecem* o personagem. Em *Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely* (2006) e *Abismo Prateado* (2013), o espectador acompanha de perto as jornadas de João Francisco, Hermila e Violeta, partilhando as emoções e conflitos:

[...] eu queria um pouco que as pessoas saíssem da sala de cinema com a sensação que elas tinham estado com aquela pessoa, que elas tinham sentido o cheiro daquela pessoa. Que houvesse, mais ainda do que o mecanismo de identificação, o mecanismo de compartilhamento da experiência. Eu acho que isso era uma questão fundamental pra mim. Outra questão era de tentar fazer um cinema que fosse um cinema mais físico, onde a gente tivesse realmente uma sensação física de ter estado ali com o outro, não só de testemunhar mas de compartilhar a experiência do outro. Acho que isso foi duas coisas que me encantaram muito no cinema mais do que a questão da história [...]. (DUPONT, 2012)⁶³.

Não se trata, porém, de olhar exclusivamente para o indivíduo, isolado, em um mundo artificial. Olhando para o personagem, aproximando-nos dele, Karim pretende falar a respeito de seu mundo de seu contexto. Se tomarmos os longas do diretor como exemplo, podemos ver isso mais claramente: em *Madame Satã* (2002) está presente a questão da homossexualidade, do gênero, do racismo e da pobreza; em *O Céu de Suely* (2006), as questões de gênero, machismo, pobreza; *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) coloca de forma sutil a questão social e *Praia do*

⁶³Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Gabrielle Dupont (2012).

Futuro (2014) trata mais uma vez a respeito da homossexualidade e também da masculinidade. É interessante observar que, ainda que *Praia do Futuro* (2014) e *Madame Satã* (2002) tenham sido realizados com 12 anos de diferença, houve avanços no que diz respeito à desmistificação da homossexualidade, mas a situação ainda é hostil para muitos homossexuais, que precisam lidar diariamente com o preconceito e a violência. Os avanços da última década, as diferenças entre a situação antiga e atual estão presentes em *Praia do Futuro* (2014):

Esse menino foi embora – aliás, não foi embora, sumiu – porque ficava olhando o mar e imaginando o que tinha do outro lado, mas também porque tinha vergonha. O irmão fala que ele foi dar o cu escondido no Pólo Norte, e ele foi dar o cu escondido no Pólo Norte, sim. O cara não teria sumido desse jeito se não fosse gay. Nem teria sentido existir este filme se ele fosse hétero. O que acho bonito, o que me emociona muito, é que metade do filme é sobre um cara que teve medo, mas oito anos depois o medo dele não faz sentido para o irmão. Tanto faz se ele foi dar o cu ou não, ele não precisava ter se escondido. O que isto foi para um personagem não é para o outro. Então o filme fala sobre o que aconteceu nos últimos dez anos, que foram importantíssimos. Mas há coisas horrorosas ainda. A gente vive no país que mais mata gays no mundo. Não é que a gente vive um momento do pós-gay, entendeu? Talvez em Nova York ou não sei onde, mas aqui não vive. É um assunto seríssimo, que causa suicídio na infância, na terceira idade. Acho importante e bonito falar disto [...]. (PÉCORÁ, 2014)⁶⁴.

Para falar sobre o real, sobre os obstáculos e as dificuldades que a realidade nos apresenta (como a homofobia, por exemplo), Karim opta por um discurso individual ao coletivo, utilizando a capacidade de sensibilização do cinema através da experiência: “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 [...]” (FELDMAN; EDUARDO, 2007). Daí também a escolha por aproximar o espectador do personagem o máximo possível. Embora reconheça as limitações dessa opção – pelo individual, pela sensação, pelo discurso sugerido, indireto –, Karim admite que não sabe falar daquilo que o incomoda de outra maneira:

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 [...]. (FELDMAN; EDUARDO, 2007)⁶⁵.

Através de personagens inquietos, que confrontam seu abandono, suas limitações e obstáculos, o diretor celebra o movimento, a mudança. No caso de João Francisco dos Santos, a

⁶⁴Entrevista concedida por Karim Aïnouz à Luíza Pécora (2014).

⁶⁵Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007).

raiva é o motor para a transformação em *Madame Satã* (2002); em *O Céu de Suely* (2006), a raiva também está presente, mas de maneira menos violenta e mais silenciosa:

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 [...]. (FELDMAN; EDUARDO, 2007)⁶⁶.

A despeito do fato de ser referenciado comumente enquanto *um cidadão do mundo* na maior parte dos textos (consultados para esta pesquisa) a seu respeito, Karim Aïnouz se reconhece enquanto um *diretor brasileiro*. A improvisação, uma marca do cinema brasileiro, segundo Karim, é também um traço seu: “Filmar neste país me permite improvisar, inventar coisas no próprio set. Há um [...] sentimento de aventura em filmar em um país sem uma indústria cinematográfica de fato [...]” (CYPRIANO, 2008).

Ao mesmo tempo em que há essa facilidade, Karim aponta suas dificuldades em fazer filmes no Brasil sem falar do contexto socioeconômico: “Por exemplo, eu não consigo imaginar fazer um filme cuja história se passe no Brasil e que não fale sobre classes; é um aspecto tão importante de nosso país [...]” (CYPRIANO, 2008). Essa mesma situação social faz com o que o diretor se sinta um pouco estranho quando está em sua terra natal:

Viver aqui é estranho, porque há um abismo entre grupos. Você vê coisas horríveis acontecendo o tempo todo, e há tanta pobreza. E o meu problema maior em morar aqui é não estar certo de que eu posso mudar isso. E eu realmente tenho medo de me acostumar com certas coisas, com as quais eu não deveria me acostumar. Então há esse sentimento de conforto, de estar em casa, e também um estranho sentimento de cautela [...]. (CYPRIANO, 2008)⁶⁷.

Karim conta que foi Eduardo Coutinho quem o alertou para a questão do *preço das coisas* (que aparece bastante em *O Céu de Suely* (2006), como veremos adiante) e a presença desse elemento nos filmes de ficção. Ao ler o roteiro de *Cidade Baixa* (2005) escrito por Sérgio Machado e Karim Aïnouz, Coutinho teria perguntado: “[...] mas esse povo não trabalha não? Eles ficam viajando de barco, ela fazendo programa. Mas quanto custa o programa? Quanto custa isso e aquilo?”. E aí, em *O Céu de Suely*, isso me pareceu importantíssimo [...]” (FELDMAN; EDUARDO, 2007).

⁶⁶Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007).

⁶⁷Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Tânia Cypriano (2008).

Para Karim, esse tema tornou-se fundamental naquele momento, pois se tratava falar a respeito de uma questão prática, objetiva e, ao mesmo tempo, política, uma vez que se abordam as condições de vida das pessoas. A importância desse tema no cinema é reforçada pelo fato de as novelas e as demais séries raramente tratarem dessas questões – como aconteceu na própria série *Alice* (2008), roteirizada e dirigida por Karim:

Acho que as condições de vida de cada um são absolutamente ditadas em função disso [condições econômicas], principalmente num lugar onde a regra básica é o salário mínimo. E então há uma questão fundamental: mostrar que as pessoas trabalham. Eu briguei muito com os produtores por causa disso, pois há muitas cenas que não têm função narrativa, mas têm função descritiva: “essa mulher trabalha num lugar quente, tem que ficar carregando essas panelas”. É árduo, é fisicamente difícil, o dinheiro não cai como essa chuva que está caindo aqui. E, curiosamente, nessa série da HBO, *Alice*, é uma dificuldade falar disso, não se fala de dinheiro, não há interesse nessa questão [...]. (FELDMAN; EDUARDO, 2007)⁶⁸.

Em *O Céu de Suely* (2006), Karim queria deixar visível a questão econômica; não em primeiro plano, mas como sempre presente, fazendo parte da trama do filme. Para o diretor, essa é uma forma de falar do individual e, ao mesmo tempo, do coletivo, uma vez que as condições econômicas e materiais se constituem em uma preocupação central do dia-a-dia da maioria dos brasileiros, sobretudo da classe trabalhadora:

Como é que alguém que ganha o salário mínimo consegue pagar as coisas? Como é que ela consegue acordar no dia seguinte? É isso que eu falo da questão de classe neste país. Acho que isso é determinante do cotidiano de todos nós. [...] Por isso, acho que é fundamental falar das condições materiais. Em qualquer trabalho que construa um personagem não há como não se falar disso, porque é isso que determina as coisas ao final do dia. [...] Na realidade, trata-se disso: de como você consegue pagar as contas, de como você consegue se vestir, que roupa que você consegue usar, que comida você consegue comer. Talvez aí esteja um jeito de falar dessa aflição e, ao mesmo tempo, dar conta do coletivo [...]. (FELDMAN; EDUARDO, 2007)⁶⁹.

A partir de *Abismo Prateado* (2013), porém, os filmes de Karim passaram a deixar essa questão de lado. No longa estrelado por Alessandra Negrini, por exemplo, o objetivo maior era realizar uma obra sobre o amor (como o próprio diretor revelou), o que foi feito. Violeta é uma dentista, branca, de classe média, que acabou de quitar um apartamento em Copacabana. O diretor justifica a mudança no *perfil* do personagem principal, até então fortemente marcado na memória do espectador por João e Hermila, em função de seu desejo de trabalhar com um universo diferente daquele presente em seus outros filmes:

⁶⁸Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007).

⁶⁹Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo (2007).

Minha geração achava que falar de elite e classe média era coisa de novela, cinema deveria abordar o “real”. Sempre tive dificuldade em fazer uma história de amor no Brasil por causa da diferença de classes “Abismo” se passa no universo dos versos do Chico, aquela classe média de Copacabana. É um universo que não está presente nos meus outros filmes, e era um mundo que eu via muito pouco no cinema brasileiro e com o qual eu tinha uma vontade muito grande de trabalhar [...]. (ANDERY, 2013)⁷⁰.

Algo semelhante acontece em *Praia do Futuro* (2014), lançamento seguinte do diretor: embora Donato migre para uma cidade europeia, sem falar a língua do país, em momento algum o vemos em uma situação de marginalidade, passando por dificuldades econômicas. Coincidentemente, tanto *Abismo Prateado* (2013) quanto *Praia do Futuro* (2014) foram concebidos após a mudança de Karim para Berlim, em 2009.

Ao observar a trajetória de Karim Aïnouz prestando atenção nos *lugares* pelos quais o diretor passou e os *arredores* que eleger para dar visibilidade em seus filmes, é possível traçar algumas conexões, não de causa e consequência ou determinação, como já argumentamos anteriormente, mas pontes que o próprio Karim resolveu construir. Como revelou em uma entrevista, sua escolha por revisitar determinados lugares que tiveram conexões com a sua vida pessoal são *escolhas deliberadas* (MARANHÃO, 2013). O mesmo se pode dizer a respeito dos *arredores*; em um determinado momento de sua filmografia o diretor escolheu falar a respeito do *preço das coisas* e questões como a pobreza e o racismo; em outro momento as escolhas foram diferentes. Como afirma Sartre, “[...] o Para-si, em sua liberdade, não inventa somente seus fins primários e secundários: inventa ao mesmo tempo todo o sistema de interpretação que permite suas interconexões.” (2015, p. 580). Através dos trechos das entrevistas que trouxemos aqui, é possível inclusive verificar variações nas interconexões propostas pelo cineasta entre seu passado, os lugares pelos quais passou e a influência desses aspectos pessoais em suas obras.

⁷⁰Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Rafael Andery (2013).

5.2 Lugares e arredores de João e Hermila

Assim como o lugar e os arredores de Karim Aïnouz não podem ser considerados um obstáculo a sua *liberdade*, o mesmo acontece com relação a João, Hermila e Donato. A construção desses personagens reitera seu caráter *livre*, principalmente se nos detivermos na análise da composição do *lugar* e dos *arredores* desses protagonistas, como faremos nos próximos parágrafos, detendo-nos sobretudo em João e Hermila.

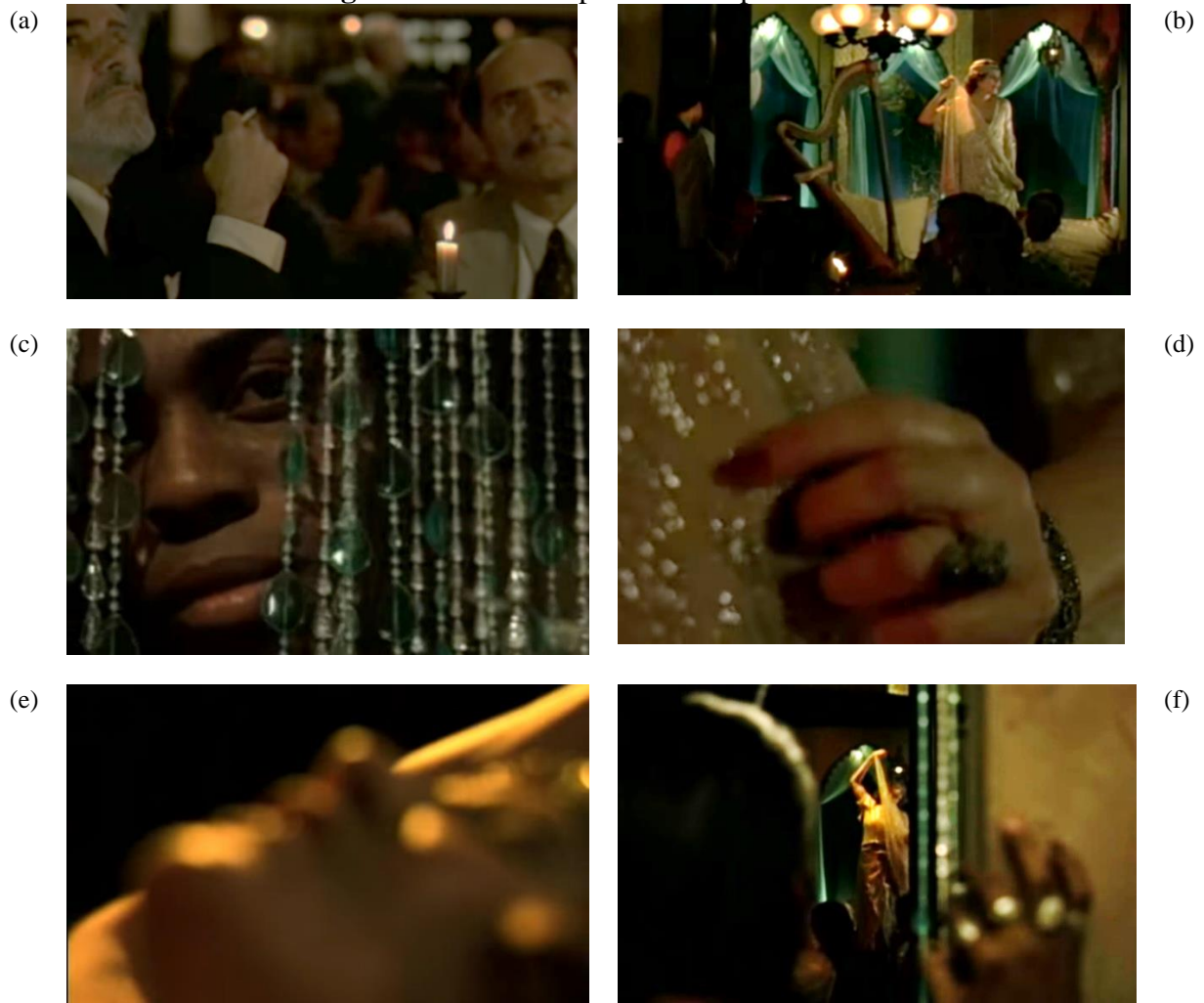
Nos momentos iniciais de *Madame Satã* (2002), após a apresentação de alguns créditos, o espectador tem o primeiro contato com o protagonista João Francisco dos Santos. Como detalharemos no capítulo seguinte, esse primeiro contato é realizado através de um narrador que lê a ficha criminal de João, que provavelmente está em uma cadeia ou delegacia. A câmera fica parada, com o rosto do protagonista em primeiro plano. O fundo áspero da parede cinza e a luz fria sobre seu rosto machucado sugerem uma aspereza e violência que mais tarde contrastarão com a caracterização do personagem que virá a seguir. A voz masculina anuncia que João é “frequentador contumaz da Lapa e suas imediações” – à época, local visto com maus olhos pelas autoridades policiais – e que o protagonista “É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social”. Temos delineados, aí, o *lugar* e os *arredores* do protagonista à luz das autoridades policiais.

Após a apresentação da ficha policial de João, há uma mudança significativa no que diz respeito ao cenário e à *mise-en-scène*. Da cadeia o espectador é levado ao *Cabaré Lux* (Sequência de 3’ a 4’48”), local em que João trabalha como assistente de camarim de Vitória, que ali realiza seus espetáculos. O Cabaré é um local bem iluminado, com mobiliário sóbrio de madeira, quadros nas paredes, velas sobre as mesas, um balcão de bebidas com espelhos, janelas com cortinas de tecido fino. A performance de Vitória, apresentada em um palco, conta com música ao vivo de violino e harpa. Os frequentadores do bar são homens vestidos com terno, que apenas observam o espetáculo enquanto fumam (Figura 22a). O lugar do espetáculo combina com a idumentária de Vitória (Figura 22b): um vestido longo, dourado, adereços brilhantes e uma espécie de lenço, também dourado, com o qual dança enquanto conta a história de *Sherazade*.

O brilho reluzente e dourado das roupas de Vitória contrastam com o plástico da cortina que dá acesso ao camarim. Por trás e através dos vidrilhos azuis e transparentes, João admira e acompanha o número da artista, com prazer, respirando a música e as palavras da artista. João canta

em silêncio com Vitória, fechando os olhos e levando a mão à face, como se estivesse acariciando as palavras da canção⁷¹ em seu rosto. A *mise-en-scène* se alterna entre mostrar João em primeiríssimo plano, através das cortinas (Figura 22c), e incorporar o olhar do protagonista, que passeia pelo brilho das roupas e da coreografia de Vitória em planos detalhe (Figura 22d) e alguns takes desfocados (Figura 22e). O claro embevecimento de João, aliado à música e à dança da câmera emprestam à sequência um tom onírico.

Figura 22 - Vitória apresenta sua performance



Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

⁷¹A música que Vitória canta ao início do filme é *Nuit d'Alger* ("Noite de Argel"), originalmente cantada pela artista americana e consagrada na França Josephine Baker, da qual o personagem João se declara "devoto" (Cena em 27'22"). Josephine Baker (1906 – 1976) é considerada a "primeira estrela negra das artes cênicas". Norteamericana consagrada em Paris, Josephine lutou ativamente contra o racismo em seu país de origem, participando do Movimento pelos Direitos Civis na década de 1960.

Sem esperar o espetáculo terminar, João deixa o Cabaré Lux e inicia sua jornada de retorno para casa, a Lapa. O espectador acompanha o protagonista no bondinho sobre os Arcos da Lapa, depois caminhando em uma rua movimentada e mal-iluminada, conversando rapidamente com uma prostituta, até entrar no bar *Danúbio Azul*.

Em uma estratégia narrativa próxima à escolhida para apresentar o Cabaré Lux – mostrando inicialmente o ambiente para depois mostrar João inserido nele – há uma apresentação do Danúbio Azul. Essa introdução ao ambiente mostra claramente um contraste entre o Cabaré e o Bar; a oposição entre esses dois universos será fundamental para compreender a construção do protagonista.

Antes de ver a entrada de João no Danúbio Azul (sequência que vai de 6'08" a 06'28") o espectador tem um primeiro contato com o bar de Amador: do papel de parede colorido e desbotado, em que se vêem montanhas alpinas e um chalé abaixo do letreiro *Danúbio Azul* (Figura 23a), fazendo alusão ao berço da valsa de Johann Strauss. Há um corte e tem-se um plano detalhe que mostra mãos jogando dados (Figura 23b); depois para Laurita em primeiro plano, fumando, e por fim Amador, também em primeiro plano. Percorre-se o bar; a câmera nos mostra o ambiente através de planos em diferentes graus de profundidade (primeiro plano, plano ambiente, plano detalhe), intercalados com vários cortes. O ritmo da *mise-en-scène*, aliado às imagens que vemos (pessoas fumando, jogando, namorando (Figura 23c), garçons circulando e servindo os clientes (Figura 23d)) cria a ideia de dinamicidade e alegria, reiterada pelo barulho das conversas e da música.

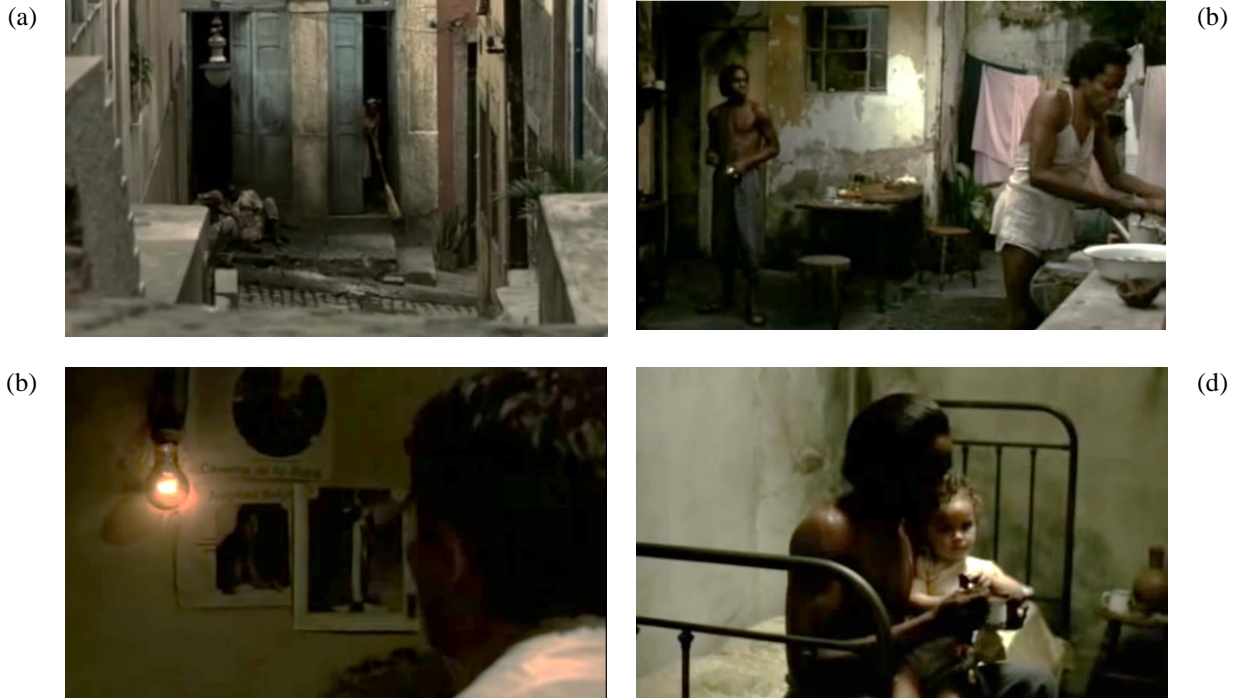
Figura 23 – Bar Danúbio Azul

Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

O bar de Amador e a casa de João se localizam Lapa. Junto com Tabu e Laurita, João mora em um sobrado bastante antigo e mal-conservado (Figura 24a), ao qual seremos apresentados em seguida ao Danúbio Azul. A precariedade da residência é visível através das paredes mofadas e que estão descascando (Figura 24b); do muro que está desmoronando, da janela interior com defeito, entre outros elementos. A iluminação é fraca, realizada por abajures simples nos quartos, com apenas uma lâmpada. A respeito da concepção da fotografia da casa de João dessa forma, Walter Carvalho (Diretor de Fotografia) revelou:

Teoricamente, os objetos e as paredes teriam o mesmo valor narrativo dos personagens. Como se os personagens saíssem das unidades, dos fungos daqueles ambientes. Procuramos trabalhar uma iluminação que não está no objeto principal, mas nos secundários. A relação de figura e fundo deveria estabelecer a narrativa fotográfica. Às vezes, o preto de uma área não iluminada de uma parede se confundiria com a pele de João Francisco. (AÏNOUZ, 2003, p. 186).

Nos cômodos, a decoração é quase inexistente: não há cortinas, quadros ou lustres, mas roupas penduradas em varais enjambrados e alguns recortes de jornal sobre Josephine Baker na parede do quarto de João (Figura 24c). Os utensílios e móveis também revelam a simplicidade das condições financeiras de João: a pequena caneca de metal com a qual alimenta sua filha (Figura 24d); a tina na qual coloca água para limpar o sangue de um machucado, os objetos simples sobre os cômodos.

Figura 24 – Casa de João Francisco

Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

Os quatro ambientes que citamos até aqui dão a ver a construção multifacetada e complexa de João, que circula entre a Lapa, a cadeia e o Cabaré Lux. Como dissemos, a Lapa é a casa de João, local em que mora com sua família, e se faz presente no filme através do sobrado, de algumas imagens da rua, do esconderijo de João quando foge da polícia e do Danúbio Azul. A cadeia, que mais tarde no filme será mostrada de forma mais detalhada quando da prisão de João, é o local em que as autoridades da época o colocavam por seu comportamento. E o Cabaré Lux é o local de sonho de João; é o lugar em que ele se inspira e ao qual gostaria de pertencer, como demonstra na primeira parte do filme.

Os *arredores* em que João está inserido a partir desses *lugares* também são bastante diversos entre si. Enquanto na cadeia João é tratado pelos policiais com desprezo, violência e preconceito por utilizar “trejeitos femininos”, na Lapa João é respeitado; quando retorna da prisão, Amador tenta persuadi-lo a trabalhar enquanto uma espécie de “segurança” do Danúbio Azul, para impor respeito e evitar confusões. Por outro lado, no Cabaré Lux João também é maltratado, tanto por Vitória como pelo seu namorado e dono do Cabaré.

João inicialmente tenta alcançar seu sonho artístico através do Cabaré Lux e da proximidade com Vitória: nas demais sequências que se passam no Cabaré (cenas em 12’18” e em 21’21”),

vemos o protagonista no camarim, vestindo roupas e acessórios da artista e recitando os versos da apresentação de *As Mil e Uma Noites*. Percebemos no personagem, até a primeira metade da narrativa, um desejo forte de estar nos palcos e, em suas palavras, de “ser *bacano* e levar uma *vida chiquê*”. Essa vontade é tão forte que João trabalha por dois meses com Vitória sem receber qualquer salário. É esse mesmo desejo de pertencer a esse outro universo que o impele a convidar Laurita e Tabu para ir à boate *High Life*, uma casa noturna da alta sociedade carioca, um espaço bastante diferente da Lapa. Ao fazer o convite, João anuncia (cena em 39’17”): “Hoje eu quero ser bacano! Nós vamos pro High Life! [...] Já chega, minha filha, dessas noite no Danúbio pra cá, de copinhos de ardósia pra lá... Eu quero sucesso!”.

Como veremos no capítulo seguinte (*Próximo / O Outro*), o acesso de João a esses lugares é dificultado; o protagonista é maltratado, agredido e reage de forma violenta – o que o levará mais tarde a ser preso mais uma vez. Longe, porém, de essas resistências ao projeto de João de se tornar um artista famoso revelarem uma situação em que o protagonista está sem saída, encurralado, esses elementos dão a ver a própria liberdade do protagonista. Como afirma Sartre:

Portanto, é somente no e pelo livre surgimento de uma liberdade que o mundo desenvolve e revela as resistências que podem tornar realizável o fim projetado. O homem só encontra obstáculo no campo de sua liberdade. Melhor ainda: é impossível decretar *a priori* o que procede do existente em bruto ou da liberdade no caráter de obstáculo desde ou daquele existente particular. (SARTRE, 2015, p. 601).

Após ficar preso por um longo período, João retorna a sua casa e não faz mais qualquer menção a respeito da Boate Lux, High Life ou de sair da Lapa. Pelo contrário: convence Amador a deixá-lo realizar seu primeiro espetáculo no próprio Danúbio Azul.

Olhando, portanto, para os lugares e arredores que compõem a situação de João Francisco fica clara sua facticidade (econômica e social). Essa, no entanto, não retira do protagonista seu ímpeto para concretizar seu projeto de ser um artista famoso. Através de sua *liberdade*, João não altera magicamente o universo ao seu redor, mas escolhe um outro lugar, com outros arredores (sendo esses também factuais, ou seja, não foram “criados” por João) que reúnem condições mais favoráveis à realização do seu projeto, que, por sua vez, também sofreu alterações: “Sendo a liberdade ser-sem-apoio e sem-trampolim, o projeto, para ser, deve ser constantemente renovado” (SARTRE, 2015, p. 591). Embora a criação de Madame Satã na Lapa não tenha sido o propósito inicial de João, ao final do filme vemos que o protagonista cria uma narrativa que explica

livremente o nascimento de Madame Satã, como se ele tivesse sido assim concebido desde o princípio.

Embora através de uma estratégia diferente à de João, Hermila também transforma seu projeto, através de sua *liberdade*, fazendo com que seu lugar e os obstáculos que encontra não sejam limitadores reais à sua condição *livre*. Para entender de que forma Hermila realiza esse movimento, entretanto, vamos inicialmente buscar entender que lugar e que arredores são esses.

Após a sequência inicial (sobre a qual tratamos no capítulo *Passado*) e algumas cenas no ônibus, o destino de Hermila e do pequeno Mateus é apresentado ao espectador: Iguatu. As primeiras tomadas da cidade sob o amanhecer mostram um município pequeno, que parece se esforçar para se manter em pé abaixo do céu e do sol avassaladores, que ocupam a maior proporção do quadro. A extensão e o aspecto opressivo do espaço em Iguatu chamam ainda mais atenção nas cenas que mostram a chegada de Hermila à cidade. Com Mateus no colo e uma sacola pesada com seus pertences, Hermila desce do ônibus e fica sozinha na beira da estrada. Como podemos ver nas Figuras 25a e 25b, o céu ocupa dois terços da tela; o plano aberto e com grande profundidade dá uma ideia de quão pequena e solitária a personagem está em meio à imensidão da paisagem. Predomina o silêncio, entrecortado pelo barulho dos veículos que passam isolados na estrada, dos sons dos passos de Hermila e dos berros de Mateus.

Figura 25 – Hermila chega em Iguatu



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Ao longo da narrativa, outros espaços de Iguatu serão mostrados. Muitos deles, porém, serão lugares comumente associados à transitoriedade, como estradas (Figura 27a), rodoviária, posto de gasolina e o próprio trem que corta a cidade (Figura 26b). Esses elementos trazem consigo uma mensagem muito clara e facilmente inteligível: o movimento e o devir, associados principalmente ao universo masculino, mas que se tornarão uma marca registrada de Hermila. Em

associação com a sua trajetória na narrativa, esses locais auxiliam a caracterizar Iguatu enquanto local de passagem. Essa ideia de movimento, entretanto, é contrastada com alguns planos que mostram pipas⁷² (Figuras 26c e 26d) presas aos fios de luz, o que podemos interpretar como uma metáfora visual para a forma como Hermila se sente em Iguatu.

Figura 26 - Transitoriedade e estagnação



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Reiterando essa noção de deslocamento, o posto (de gasolina) é um espaço importante da narrativa. É ali que Hermila reencontra João; é no bar atrás do posto que Hermila conhece Georgina, dança, se diverte, vende sua primeira rifa e *lança* o nome de Suely. Após ser abandonada por Mateus, é no posto que Hermila tentará ganhar dinheiro lavando carros. Observar como este espaço é construído no filme nos ajuda a entender o contexto em que Hermila se insere em Iguatu: um mundo predominantemente masculino, que se revelará também machista, como evidenciaremos no decorrer de nossa argumentação.

Na sequência de 35'31" a 37'15", que ocorre à noite, vemos Hermila trabalhando no posto. A única mulher que aparece durante a sequência, além de Hermila, é Georgina, que está fazendo churrasquinho e conversando com os caminhoneiros. O caminhar de Hermila entre os veículos

⁷²Vemos a primeira imagem de uma pipa presa ao fio de luz já na primeira noite de Hermila em Iguatu; as demais aparecem após o retorno de Hermila para a casa da avó, momentos antes do anúncio da partida para Porto Alegre.

(Figura 27a) é intercalado por imagens de homens em redes, cozinhando (Figura 27b), arrumando o caminhão. Essa sequência cria um grande efeito de real⁷³, pois se trata de uma locação de verdade, com motoristas reais (cujo rosto em momento algum é evidenciado claramente). A *mise-en-scène* e a montagem sugerem em alguns momentos que Hermila está sendo observada por homens (Figura 27c). Além disso, em meio aos caminhões, cujas cargas formam altos muros em meio aos quais Hermila transita, seu movimento é frágil e restrito (Figura 27d).

Figura 27 – Posto Venezia



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Outro cenário importante para a narrativa é a casa da avó, em que Hermila mora, junto com a Tia e Mateusinho. Assim como em *Madame Satã* (2002), também em *O Céu de Suely* (2006) a casa em que mora a protagonista evidencia as condições simples da família: as paredes estão desbotadas (Figura 28a e 28e), descascando e com mofo; a casa não tem muitos cômodos, nem muito móveis: vemos, por exemplo, uma cama na sala (Figura 28c). Pequenos detalhes como a toalha de plástico sobre a mesa em que são feitas as refeições (Figuras 28a); os utensílios de cozinha que não estão acomodados em armários (Figura 28b); a roupa de cama em que fronha e lençol

⁷³De acordo com Aumont (2006), por efeito de real se entende “[...] o fato de que, na base de um efeito de realidade suficientemente forte, o espectador induz um ‘juízo de existência’ sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que vê seja o próprio real, mas que o que ele vê existiu no real.” (AUMONT, 2006, p. 92).

fazem parte de conjuntos diferentes (Figura 28d); o pequeno ventilador no chão (Figura 28e); os objetos de plástico e caixas que estão acomodados na estante e o adesivo no armário (Figura 28f). No conjunto, todos esses elementos auxiliam a apresentar, visualmente, as condições econômicas em que se inserem os personagens.

Figura 28 – Casa de Zezita



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Como Karim havia ressaltado em uma de suas entrevistas (em trecho trazido na seção anterior), em *O Céu de Suely* (2006) a questão econômica é muito importante e realçada de diversas formas. Na família de Hermila, a avó trabalha em um restaurante e a tia com mototáxi. Na sequência que vai de 10' a 11'17", Hermila vai até a praça da cidade para vender suas rifas de uísque. Neste um minuto de duração, ouvimos um carro de som anunciando uma oportunidade de se ganhar dez mil reais, enquanto diversas cenas mostram algumas opções para conseguir dinheiro fácil (Figuras 29a e 29b): jogo do bicho, loterias, raspadinhas movimentam a economia local, à base

de dinheiro pequeno (as notas que aparecem rapidamente vão de R\$5,00 a R\$20,00 – Figuras 29c e 29d).

Figura 29 – Dinheiro em Iguatu



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

A importância do dinheiro está presente do início ao fim da narrativa: na primeira noite de Hermila em Iguatu, quando Tia Maria (cena em 7'30") pergunta como era a vida em São Paulo, a protagonista responde que "[...] era boa, mas cara [...] não dava mais para ficar lá, não [...]". A questão monetária se faz presente durante toda a narrativa – como na sequência acima exposta – e mais adiante adquirirá uma importância ainda maior, através do preço da passagem para Porto Alegre e a decorrente decisão de Hermila de se rifar. Na cena em que Hermila revela à avó que vai partir (em 1h07'), ela anuncia com um sorriso que deixará "[...] 500 reais, que é pra ajudar na casa e comprar um ventilador novo [...]".

O mundo de poucas oportunidades para se ganhar dinheiro é também um mundo difícil para as mulheres. Embora o núcleo dramático de *O Céu de Suely* (2006) seja predominantemente de personagens femininas, temos a impressão de que elas estão rodeadas por homens o tempo todo. No posto de gasolina, no forró, nos bares ao ar livre, na praça: há poucas mulheres nas ruas. A desigualdade entre os gêneros na cidade fica ainda mais clara na sequência em que Hermila procura

a sogra para saber do paradeiro de Mateus. Em uma postura extremamente machista, a mãe de Mateus exime o filho de sua responsabilidade enquanto pai, alegando que ele *é apenas um menino*.

Figura 30 - Hermila conversa com a mãe de Mateus



Sogra: Que história é essa, Hermila, agora eu já tenho um neto? [...] Quer um cafezinho? [...]

Hermila: A senhora sabe dele?

Sogra: São Paulo, né?

Hermila: Como é que a senhora sabe?

Sogra: Sabendo... (pausa). Dei uma entrada nessa geladeira. Mateus me mandou o dinheiro faz duas semanas.

Hermila: E a senhora acha justo eu cuidar desse menino sozinha?

Sogra: Meu filho só tem 20 anos... você sabe o que é isso?

Hermila: Teu filho é um sacana.

Fonte: reprodução de frames do filme e transcrição do diálogo do filme *O Céu de Suely* (2006).

Nesta sequência (Figuras 30a a 30d), a montagem em plano e contra-plano, em aproximação gradual, demonstra o crescimento da tensão da cena, evidenciando a decepção de Hermila em descobrir que foi efetivamente abandonada por Mateus e que ele não a auxiliará nem financeiramente a cuidar do filho. A reação da mãe de Mateus expressa o posicionamento machista comum, que vê o cuidado de um filho como uma responsabilidade exclusivamente feminina. A cena final da sequência, em que vemos Hermila sair do povoado no qual a mãe de Mateus mora, mostra visualmente o desamparo e a solidão de Hermila: em meio à paisagem deserta, a protagonista quase desaparece, de tão pequena (Figura 30d). A estrada de chão sobre a qual caminha é um indício de dificuldade, reiterada pelo sol e pela paisagem seca. Essa é a última cena,

porém, em que Hermila parece pequena em meio à paisagem. No decorrer da narrativa, os planos se aproximam da personagem, refletindo visualmente seu crescimento e sua força.

Nesse *lugar* e inserida nesses *arredores* – elementos que poderiam ser vistos como obstáculos intransponíveis – Hermila age *livremente* e decide deixar Iguatu.

Considerando a análise realizada até aqui, podemos defender que a construção narrativa e estética do *lugar* e dos *arredores* de João e Hermila realçam a *liberdade* desses protagonistas. Muitas vezes uma construção similar no cinema (personagens em um contexto de pobreza, racismo, machismo, entre outras mazelas) foi utilizada com o intuito de representar o desamparo de personagens e de sua decorrente inação, sucumbindo à inevitabilidade das estruturas. No caso de *Madame Satã* (2002) e *O Céu de Suely* (2006), entretanto, a construção hostil do lugar e dos arredores em que se inserem João e Hermila é usada narrativamente para sustentar suas escolhas únicas e, portanto, sua *liberdade*. João altera seu projeto de se apresentar nos palcos da elite carioca para se consagrar na Lapa, utilizando seu lugar e seus arredores a seu favor; já Hermila muda seu lugar e seus arredores (como o faz também Donato) quando consegue sair de Iguatu. Tais ações reverberam as ideias de Sartre, que defende:

Decerto, ao nascer, *tomo um lugar*, mas sou responsável pelo lugar que tomo. Vê se aqui, com maior clareza, a conexão inextricável de liberdade e facticidade na situação, posto que, sem a facticidade, a liberdade não existiria – como poder de nadificação e escolha – e, sem a liberdade, a facticidade não seria descoberta e sequer teria sentido. (SARTRE, 2015, p. 609).

A construção narrativa e estética do lugar e dos arredores de João e Hermila configura suas facticidades, realçando suas escolhas e, portanto, suas *liberdades*. O fato, porém, de esses elementos (lugar e arredores) não representarem um limite a suas liberdades não significa que a trajetória de João, Hermila e Donato não encontre desafios e ameaças reais a suas liberdades. Trataremos a respeito desses entraves, personificados através dos Outros, no próximo capítulo.

6 PRÓXIMO / O OUTRO

O Outro, de acordo com Sartre, é um *Para-si que eu não sou*; uma consciência que não é a minha; uma pessoa diferente de mim. No caso dos filmes em questão, nas sequências que trataremos para análise, o Outro é aquele que não é o personagem principal (no caso, João, Hermila e Donato). Embora pudéssemos trazer aqui sequências em que o Outro pudesse ser um amigo dos protagonistas, optamos por balizar a nossa discussão em torno de uma característica fundamental, de acordo com Sartre, da relação do Para-Si com o Outro, e que aparece de forma muito clara nos filmes sob nossa análise: o conflito.

Tudo o que vale para mim vale para o Outro. Enquanto tento livrar-me do domínio do Outro, o Outro tenta livra-se do meu; enquanto procuro subjugar o Outro, o Outro procura me subjugar. Não se trata aqui, de modo algum, de relações unilaterais como objeto-Em-si, mas sim de relações recíprocas e moventes. [...] O conflito é o sentido originário do ser-Para-outro. (SARTRE, 2015, p. 454).

Antes de nos determos nos filmes, porém, apresentaremos na primeira parte desse capítulo *Próximo / O Outro* com relação a Karim Aïnouz. Diferentemente do que será realizado com os personagens, porém, nosso foco não foram os conflitos do cineasta, nem seu relacionamento com familiares. Nos detivemos em sua trajetória enquanto diretor, e evidenciamos aqui algumas de suas parcerias constantes ao longo dos anos. A fim de descobrir um pouco a respeito do olhar alheio sobre Karim Aïnouz, buscamos também o que a crítica fala a seu respeito, procurando entender um como Karim se insere no cenário do cinema nacional e internacional.

6.1 Karim Aïnouz e o cinema como experiência coletiva

De acordo com Karim Aïnouz, a ideia de que o trabalho de direção é exclusivamente individual é uma concepção hollywoodiana, que não combina com o fazer fílmico:

Essa idéia do diretor individual é uma construção histórica dos estúdios de Hollywood. A autoralidade nos movimentos estéticos se dão com colaborações entre autores. O problema de nosso contexto brasileiro é que ficamos isolados na captação e na criação, como se fôssemos competidores, mas acho fundamental contribuir com o trabalho dos outros. Colaboro tornando a visão deles mais clara, decifrar algumas coisas. O trabalho do diretor no set é solitário por necessidade, mas não é preciso haver solidão antes e depois da filmagem [...]. (EDUARDO, 2016)⁷⁴.

⁷⁴Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Cléber Eduardo (2016).

Ao olhar para as fichas técnicas dos longas dirigidos por Karim Aïnouz, algumas parcerias se sobressaem pela frequência; é o caso de Walter Salles (produção de *Madame Satã* (2002) e *O Céu de Suely* (2006)); Walter Carvalho (fotografia de *Madame Satã* (2002) e *O Céu de Suely* (2006)); Isabela Monteiro de Castro (edição de *Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely* (2006), *Alice* (2008), *Abismo Prateado* (2013), *Sonnenallee* (2011), *Praia do Futuro* (2014)), além de outros nomes como Marcos Pedroso (Direção de Arte), Felipe Bragança, Marcelo Gomes e Sérgio Machado.

Karim Aïnouz e Felipe Bragança trabalharam juntos no roteiro de *O Céu de Suely* (2006), do qual Felipe participou também como diretor-assistente. No projeto *Desassossego (Filme das maravilhas)* (2010), Karim participou enquanto diretor de um dos curtas. Em *Praia do Futuro* (2014), o cineasta carioca novamente colaborou com Karim através da escrita do roteiro, uma participação bastante importante:

O Felipe é um autor, no sentido literário. A escrita dele é linda, muito poética, muito numa linha do que me agrada. A carta que ele escreveu para o “Desassossego” é exemplo disso. Quando fui fazer o “Praia do Futuro”, o chamei para participar e foi ótimo. O Felipe é um cara, também, muito ligado ao imaginário dos super-heróis, conhece muito quadrinhos. Eu não conheço nada, mas queria isso no filme [...]. Ele veio para Berlim algumas vezes. Conversávamos muito sobre o processo, sobre o filme, sobre o que nos interessava. Às vezes, andávamos pela cidade, tomávamos um café. E aí ele ia embora, para o hotel onde estava, ou para algum lugar mais reservado, e escrevia. Escrevia bastante, sem parar. No dia seguinte, líamos e conversávamos sobre o que estava escrito, o que podia melhorar etc. Dessa vez, ele não esteve no set quando filmamos, mas se tinha algo que achava que estava faltando, algum diálogo que achava que não estava funcionando, ligava pra ele e logo ele me mandava uma sugestão nova. (CARNEIRO, 2014)⁷⁵.

Outro companheiro frequente de Karim Aïnouz é o diretor Marcelo Gomes, com quem Karim nutre uma relação de amizade há alguns anos, que se estende para além do cinema:

[...] o Marcelo é um irmão, eu sou filho único, mas o considero como um irmão. A gente se encontrou em 94, ele estava voltando de um mestrado na Inglaterra e eu estava começando a querer fazer o *Madame Satã*. [...] o meu encontro do Marcelo se deu muito nesse contexto [ambos estavam em São Paulo e não se inseriam na “panelhinha” de cineastas do sudeste] e por uma afinidade pessoal a um tipo de cinema, não que a gente faça o mesmo tipo de cinema. Não que nós tenhamos uma mesma visão de mundo e de cinema, mas são pessoas (Marcos [Pedroso] e Marcelo [Gomes]) que no decorrer dos anos eu divido tudo. O Marcelo inclusive me ajudou a reescrever o roteiro do *Praia do futuro* depois que a parte gravada na Alemanha já havia sido montada e eu entrei em uma série de contradições em relação à parte do roteiro que se passava em Fortaleza [...]. (BLOG DE CINEMA, 2012)⁷⁶.

⁷⁵Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Gabriel Carneiro (2014).

⁷⁶Entrevista concedida por Karim Aïnouz ao Blog de Cinema - Diário do Nordeste (2012).

O primeiro trabalho de ambos juntos no cinema foi em *Madame Satã* (2002), de cujo roteiro Marcelo Gomes participou (junto a Sérgio Machado e Mauricio Zacharias, além do próprio Karim). Em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), dirigido por Marcelo, Karim trabalhou como roteirista. Karim e Marcelo dirigiram juntos depois *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010). Como já relatado no capítulo *Passado*, esses dois filmes foram fruto de uma viagem longa que os dois amigos realizaram pelo sertão em 1997.

Um pouco menos antiga, mas não menos importante, é a parceria de Karim com Sérgio Machado. Karim e Sérgio trabalharam juntos em *Abril Despedaçado* (2002, de Walter Salles) como roteiristas (Sérgio atuou também como assistente de direção); depois em *Cidade Baixa* (2005, sob direção de Sérgio Machado) e, finalmente, por dois anos, na direção da série *Alice* (2008).

Sérgio Machado e Marcelo Gomes também são amigos: trabalharam juntos no roteiro de *Tudo o que aprendemos juntos* (2015, direção de Sérgio Gomes) e em outros projetos. Juntos, os três cineastas (Karim, Marcelo e Sérgio) formaram uma espécie de núcleo criativo, passando a submeter seus roteiros uns aos outros e promoverem leituras coletivas (LOTUFO, 2005). De acordo com Karim, essa perspectiva alheia sobre o trabalho é fundamental:

Nossos filmes são muito pessoais, tem visões muito pessoais de mundo. São projetos indecriptáveis, que pedem o olhar de alguém de fora, porque quem faz tem dificuldade de fazer análise do processo. Somos muito amigos e, por isso, podemos ser cruéis uns com outros, sobretudo perguntando por que o outro está fazendo esse filme, por que não está fazendo outro [...]. (CINEFESTIVALS, 2016).

Desde 2013, os três cineastas são coordenadores-tutores do Laboratório de Audiovisual/Cinema do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), vinculado à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, orientando novos cineastas e projetos em audiovisual.

Outro grande colaborador de Karim Aïnouz é o diretor de arte Marcos Pedroso, que o tem acompanhado desde *Madame Satã* (2002) – passando por *O Céu de Suely* (2006), *Abismo Prateado* (2013) e *Praia do Futuro* (2014) – e que participa do processo de realização do filme do início ao fim, como relata Karim:

O Marcos Pedroso em particular é talvez o meu maior colaborador [...] e eu não sei o que te dizer mais dele além de um grande encontro criativo e pessoal que foi fundamental para que esses filmes existam. Ele tem uma coisa muito bacana e que deu muito certo comigo que foi o seguinte: ele não é um cara do cinema, ele é um cara que vem de muitos lugares, ele trabalhou muito com artes visuais e com o teatro da vertigem em SP pra chegar depois no cinema. [...] É um cara que está desde essa hora de decidir o cerne da questão: o que é esse filme? O que é esse personagem? Que história é essa e como a gente vai contar isso? Qual o traço visual mais marcante pra gente contar essa história. Ele é o cara que lê todas as versões do roteiro, que fica do meu lado em todos os sets de filmagem e que vê todas as montagens [...]. (BLOG DE CINEMA, 2012)⁷⁷.

Além dessas parcerias nacionais, Karim desde o início de sua carreira no cinema se dedicou a parcerias internacionais – como já explicitamos ao longo do capítulo *Passado*. Ao longo dos anos, os trabalhos conjuntos foram se diversificando e intensificando. Além de realizar filmes fora do Brasil, Karim participa inclusive de um grupo internacional chamado *Cinema Dependente*, que conta com membros de Estados Unidos, África e França, promovendo leituras coletivas dos roteiros e trocas diversas entre os integrantes.

Como já citamos anteriormente, em âmbito nacional Karim Aïnouz costuma ser aclamado pela crítica e também pela Academia⁷⁸. Na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos realizada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), por exemplo, Karim Aïnouz figura duas vezes, com *Madame Satã* no 53º lugar e com *O Céu de Suely* (2006) em 70º. A seleção foi feita a partir de rankings de críticos e jornalistas especializados de todo o Brasil, que compõem a entidade.

De acordo com o crítico Cléber Eduardo, curador do Festival de Tiradentes, Karim Aïnouz integra o rol de grandes cineastas brasileiros com inserção internacional, ao lado de Walter Salles e Fernando Meirelles, em um momento de apagamento dos cineastas consagrados com o Cinema Novo:

Nossos cineastas consagrados estão em momento de baixa. Alguns mais veteranos saíram da cena internacional. Os cineastas ligados ao cinema novo não fazem mais parte da cena internacional. Porque antes eles entravam...ainda que com filmes ruins eles entravam em Cannes pela “herança cinemanovista”. E após essa geração pós Cinema Novo imediato pós cinema novo a gente tem o nome do Walter Salles como o grande nome dos anos 90 pra cá em termos de inserções nacionais em grandes festivais, seguido pelo Karim Aïnouz, Fernando Meirelles e de uma maneira muito particular [...] o José Padilha. (EDUARDO, 2016).

⁷⁷Entrevista concedida por Karim Aïnouz ao Diário do Nordeste – Blog de Cinema (2012).

⁷⁸Na sessão *Anexo* desta Dissertação é possível verificar alguns trabalhos a respeito de Karim Aïnouz.

Em parte, a inserção de Karim Aïnouz no cenário internacional se deve à própria trajetória do diretor, que trabalhou em vários lugares do mundo e construiu parcerias diversas (como vimos no capítulo *Passado*), mas também devido ao seu estilo “[...] pessoal, inclassificável.” (BUTCHER, 2010). Ismail Xavier destaca a potência dos personagens de Karim, que, sem sucumbir à classe, à repressão sexual, racial e de gênero, se reinventam, se lançam através dos limites impostos, se superam e assim oferecem uma alternativa ao ressentimento, à opressão, tão comuns ao cinema brasileiro. Embora seja uma jornada heroica, nos filmes de Karim esse movimento aparece sem idealizações:

O gesto de reinventar-se fez de “Madame Satã” um exemplo dessa alternativa ao ressentimento, à impotência, ao autoenvenenamento. Tal gesto afirmativo coroa um percurso em que não há lugar para idealizações; a sua força como ator na sociedade não o isenta de fortes contradições. [...] Em “O Céu de Suely”, a protagonista aceita a experiência limite de rifar o seu corpo para viabilizar a sua liberação; ela não se desenha como a boa alma disposta a sucumbir em nome da pureza, do amor perdido ou do retorno nostálgico à ordem familiar. Seu ciclo de vida na pequena cidade compõe o entreato, a digestão da experiência que, por fim, a libera - sonho que Dalva (de “Um Céu de Estrelas”, Tata Amaral), por exemplo, não consegue efetivar, face à tragédia do último encontro com o namorado ressentido. No filme de Karim, a disposição da personagem se projeta no espaço, na afirmação da viagem como promessa. (XAVIER, 2010).

Viajo porque preciso, volto porque te amo (2010), por sua vez, provocou críticas apaixonadas; Jean-Claude Bernadet dedicou vários posts de seu blog ao filme e realizou uma entrevista longa com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.

“Viajo para conhecer minha geografia” se aplica bem a Jose Renato que vai se descobrindo no decorrer da viagem. A viagem e a reflexão vão aprofundando o conhecimento que ele tem de si e de sua situação, ou pelo menos reforçando a coragem de verbalizá-la. Mas para o filme e para o espectador, prefiro alterar a frase: “Viajo para construir minha geografia”. Isto porque a interpretação do monólogo e a dosagem das informações novas são tais que o espectador fica com a impressão de que o filme está se transformando na sua frente, que o filme está se construindo na sua frente. Até chegar a uma interpretação final da viagem oposta à inicial. (BERNADET, 2010).

Já Ismail Xavier vislumbrou no longa uma nova forma de olhar para o Brasil, seus problemas e contradições, através de um estilo sutil, que busca dizer o máximo com o mínimo, construindo desta forma uma linguagem artística potente e com diversas camadas de significado, que se diferencia, portanto, dos discursos cinematográficos mais explícitos e combativos a respeito da realidade nacional:

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

De acordo ainda com Ismail Xavier, ao abordar em seus filmes o tema da migração (*Céu de Suely* (2006), *Praia do Futuro* (2014)), Karim repõe esse tema tão caro ao cinema brasileiro, no qual a migração sempre foi associada à fuga da miséria, porém sob outra perspectiva, mais existencial e libertadora:

O cinema recente repõe o tema da migração, mas o associa a projetos de superação de impasses que estão em outra esfera, mais existencial, afetiva, compondo road movies mais aparentados aos de Wim Wenders em sua alegoria da condição contemporânea marcada por figuras desgarradas que, no caso brasileiro, assumem o movimento como opção pela deriva libertadora que repõe impasses, como em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), ou se cumpre exitosa, como em *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006). [...] São versões da “procura” mais laicas do que as jornadas de conversão ou de busca de um Bem Supremo próprias à tradição religiosa [...]. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2012)⁷⁹.

A migração sob perspectiva mais existencial é comum em *road movies* e costuma trazer o deslocamento espacial como metáfora visual para um processo de redenção ou transformação do personagem – uma abordagem relativamente constante nas produções de Karim Aïnouz, se considerarmos *Paixão Nacional* (1994), *O Céu de Suely* (2006), *Alice* (2008), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010); *Abismo Prateado* (2011) e *Praia do Futuro* (2014). Ainda que não seja exatamente esse o ponto de vista que trazemos aqui, entendemos que tal horizonte corrobora, de certa maneira, a inquietação inicial que motivou esse trabalho (como revelamos na Introdução): *a forma como os personagens de Karim Aïnouz existem nos filmes*.

Além disso, ao revisitar a questão da migração sob viés mais “existencial e afetivo”, o cineasta se aproxima de um cinema mais universal, que dialoga com maior facilidade com outras culturas, além da brasileira.

⁷⁹Entrevista concedida por Ismail Xavier a Oliveira Junior (2012).

6.2 Silêncios e enfrentamentos: alguns Outros de João, Hermila e Donato

Como já comentado anteriormente no capítulo *Lugar e Arredores*, o início de *Madame Satã* (2002) apresenta ao espectador o protagonista João Francisco dos Santos através de registros policiais. Uma voz masculina de uma autoridade policial lê a *ficha criminal* de João enquanto vemos o rosto do personagem sem expressão, desfigurado pela violência, em primeiro plano (Figura 31). Não há qualquer tipo de movimentação de câmera ou do personagem, a não o respirar de João e sua dificuldade em manter os olhos abertos:

Figura 31 - Ficha criminal de João



Fonte: reprodução de frame do filme *Madame Satã* (2002).

É conhecidíssimo na jurisdição desse distrito policial como desordeiro, sendo frequentador contumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo. Usa as sobrancelhas raspadas e atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar. Exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria de seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio na sociedade por ver que esta o repele, dado seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não alfere proventos de um trabalho digno, só podem ser essas economias-produto de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o indiciado já respondeu a vários processos. E sempre que é ouvido em cartório provoca incidentes, e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime. E por todas as razões, inteiramente nocivo à sociedade. (MADAME SATÃ, 2002, 1'16" a 2'48").

É o olhar do Outro, portanto, o escolhido para iniciar a história de João Francisco, então protagonista sem voz. A autoridade policial desclassifica João e o objetifica. Esse processo, de acordo com Sartre, é da natureza do olhar alheio sobre nós. O Outro sempre nos capta enquanto um objeto, alienando-nos de nossa própria situação, limitando-na:

[...] um Outro me capta como Outro-objeto, e também no fato, corolário do anterior, de que minha situação deixa de ser situação para o Outro e torna-se forma objetiva, na qual existo a título de estrutura objetiva. É esta objetivação alienadora de minha situação que constitui o limite permanente e específico de minha situação, assim como a objetivação de meu ser-Para-si em ser-Para-outro constitui o limite de meu ser. (SARTRE, 2015, p. 644).

Embora João se reconheça enquanto malandro, como ele mesmo revelará mais tarde, as palavras de cunho negativo utilizadas pela polícia como *pederasta*, *vícios*, *pouca inteligência*, *atos repulsivos ou criminosos*, e assim por diante, não convergem com o que Joãoalaria sobre si. Sartre afirma que a visão alheia a nosso respeito é-nos inapreensível e que nunca alguém poderá ver a si mesmo como o Outro o vê:

Se partimos da revelação do Outro como *olhar*, devemos reconhecer que experimentamos nosso inapreensível ser-Para-outro na forma de uma *posse*. Sou possuído pelo Outro; o olhar do Outro modela meu corpo em sua nudez, causa seu nascer, o esculpe, o produz como é, o vê como jamais verei. (SARTRE, 2015, p. 454).

Além de ser alvo de preconceito por *usar as sobrancelhas raspadas e ter atitudes femininas*, João também sofre com o racismo: um tratamento que, já sugerido pela voz policial, é reiterado mais tarde, desta vez, entretanto, pela voz de um civil. Na sequência de 1h23' a 1h27'08" no Danúbio Azul, João é atacado verbal- e fisicamente por um bêbado, após o sucesso de sua segunda performance no bar.

Na sequência (Figuras 32a a 32h), o estabelecimento começa a fechar e há poucas pessoas remanescentes. Vemos João satisfeito com a sua apresentação: “Minha pessoa tá feliz demais essa noite, Amador! Boêmio eu já sou! Agora falta ser profissional! A minha pessoa vai virar um artista consagrado!”. Suas palavras são acompanhadas de longe por um homem, que, sentado ao balcão, bebe cachaça. Amador e João começam a dançar muito felizes e são observados pelo bêbado. Para interromper, o bêbado pede mais bebida, mas não é ouvido e se incomoda muito. Após finalmente ser atendido por Amador, dá início aos insultos contra João. Através das palavras desse bêbado, é-nos apresentada uma síntese das *acusações* e preconceitos racistas e homofóbicos de que João era vítima cotidianamente. Durante o ataque, porém, são perceptíveis traços de ambiguidade na postura do detrator: sua linguagem corporal revela desejo com relação ao corpo de João, ao mesmo tempo em que verbalmente o despreza.

Figura 32 – João e o bêbado (Continua...)

Fonte: reprodução de frame do filme *Madame Satã* (2002).

Figura 32 – João e o bêbado (continuação)

Bêbado (B.) ergue o copo e pede: Uma branquinha. [Não é atendido, porque João e Amador estão dançando. Fica impaciente, toca o sinal, Amador vai atendê-lo. João continua cantando, feliz. Bêbado bate palmas fortemente].

B.: Pode continuar com a maricagem, faz de conta que eu não tô aqui!

Amador: A gente está fechando o bar.

B.: Vocês tão querendo que eu vá embora para continuar com essa sujeira, é?

João (J.): O cavalheiro tem que entender que a minha pessoa acabou de fazer um espetáculo e agora é hora de descanso.

B.: Tá fantasiado de homem ou de mulher? [João não responde, apenas o olha, triste].

B.: Vâmo! Fala, fala!

[João vira as costas]

B.: Veado!... Beijola de merda! [...] Então como é que é: tu vai falar comigo? Ou vai ficar calado?

J.: Por que é que o senhor está fazendo isso comigo?

B.: Por que é que tu acha?

[Vai até João e o agarra pelo braço]**B.:** Tu gosta quando eu te agarro pelo braço, não é? Dum-dum de merda!

J.: Eu acho que o senhor não deveria falar assim com a minha pessoa!

B.: Olha o que é isso! [passa a mão no rosto de João e mostra a palma para ele] Tem mais merda nessa cara aqui do que em qualquer meretriz da Lapa.

J.: Vai cuidar de tua vida, almofadinha de bosta.

B.: Eu não disse que ele era valente?

J.: Tu não passa de um cururu qualquer, sujo de barro vermelho!

B.: VEADO!

J.: EU SOU BICHA PORQUE QUERO! E NÃO DEIXO DE SER HOMEM POR CAUSA DISSO, NÃO!

[Bêbado bate em João e o joga contra a parede].

B.: É assim mesmo!! É por causa de um crioulo como você que esse lugar tá nessa merda!

Fonte: transcrição do diálogo do filme *Madame Satã* (2002).

Do início desta sequência até seu clímax, temos uma aproximação crescente da câmera. Novamente percebe-se que o espectador é convidado a acompanhar de muito perto a cena. João vai sendo aos poucos *encurralado* contra a parede, até a agressão final. O personagem vai engolindo gradualmente os desaforos. Como afirmou Sartre (2015, p. 508): “É diante do Outro que sou *culpado*. Culpado, em primeiro lugar, quando, sob seu olhar, experimento minha alienação e minha nudez como um decaimento que devo assumir [...]”. O bêbado joga sobre João a culpa pela situação da Lapa; culpa-o por ser quem é, por desafiar a divisão binária de gêneros e seus tabus.

O jogo de luz e sombras na sequência (que vai gradativamente de um espaço de luz para um canto menos iluminado) cria uma atmosfera mais pesada e sombria; também realça as expressões faciais dos personagens durante o seu confronto e reitera o aspecto doentio do agressor. O semblante alegre de João vai gradualmente se transformando em cólera e revolta crescentes, que culminarão no assassinato que perpetrará mais tarde.

Assim como João, Hermila também é alvo de acusações e ataques abertos por parte dos Outros. O olhar machista (sobre o qual começamos a falar na seção *Lugar e Arredores*) é, em termos abstratos, o grande *Outro* que objetifica Hermila, e que se materializa através da hostilidade da qual é alvo, oscilando entre a agressão verbal e física. Sob esse olhar, os homens podem comprar a rifa sem incorrer em um delito, ao passo que o fato de Hermila rifar seu próprio corpo é visto como uma falta grave.

Na narrativa, vemos dois episódios em que a protagonista é atacada diretamente pela vendedora na loja em que compra roupas (sequência que vai de 49'49" a 51'18", sobre a qual falaremos mais adiante – Figura 33a) e também por um balconista de uma loja no mercado (sequência de 52'41" a 54'27" – Figura 33b).

Figura 33 - Hermila é hostilizada



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Assim como no caso da agressão sofrida por João no Danúbio Azul, também nestas sequências há uma tentativa de punir Hermila por sua escolha. O fato de Hermila se rifar (sem ser uma prostituta) desconstrói a ideia machista de que a mulher não pode usar seu corpo da forma que quiser. Com essa atitude Hermila provoca, nas palavras de Sartre “[...] de forma ainda mais contundente a desintegração das relações [...]” (SARTRE, 2015, p. 329) que o Outro apreende entre os objetos e o seu universo. Por essa ousadia, Hermila, ao olhar alheio, deveria, no mínimo, sentir vergonha.

Acabo de cometer um gesto desastrado ou vulgar: esse gesto gruda em mim, não o julgo nem o censuro, apenas o vivencio, realizo-o ao modo do Para-si. Mas, de repente, levanto a cabeça. Alguém estava ali e me viu. Constato subitamente toda a vulgaridade do meu gesto e sinto vergonha. Decerto minha vergonha não é reflexiva, pois a presença do outro à minha consciência, ainda que à maneira de um catalisador, é incompatível com a atitude reflexiva: no campo da minha reflexão, só posso encontrar a consciência que é minha. O Outro é mediador indispensável entre mim e mim mesmo: sinto vergonha de mim tal como apareço ao Outro. (SARTRE, 2015, p. 290).

A avó sentirá vergonha pelo ato de Hermila e isso as colocará em confronto, porque Hermila não pensa da mesma forma. A sequência na qual Hermila discute com a sua avó (entre 54'49" e 57'13" – Figura 34a a 34f), ocorre, na narrativa, após os momentos de agressões. Nesta cena, que se passa à noite, em casa, a avó cobra satisfações de Hermila com relação à rifa, a expulsa de casa e exige desculpas. Como nos outros momentos, Hermila resiste (atitude que desdobraremos mais

adiante), desta vez, porém, através do silêncio. A resistência, contudo, dura alguns tapas no rosto, dados pela avó. Hermila pede desculpas entre lágrimas e sai.

Figura 34 - Hermila e a avó (Continua...)



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Figura 34 - Hermila e a avó (continuação)

Avó: Tem alguma coisa pra me falar, menina?

Avó: Ei!

Avó: Hermila! Não tem alguma coisa pra me dizer não? Hermila, responde! Tô falando com você. (...)

Hermila! Não tem alguma coisa pra me dizer, não? [Hermila não responde. Continua folheando a revista sobre a cama]

Avó: Ei! Ei moça! (...) Ou você não tá sabendo que eu já sei de tudo.

Avó: Hein? (...) Vamos, responde.

Avó: Hein? Os vizinhos todos olhando pra mim, com uma cara diferente.

Avó: Eu tô falando com você. (...) Não tem nada pra me dizer?

Avó: Hein? (...) Vai!

Avó: Levanta, diz alguma coisa! [Avó levanta Hermila da cama. Ambas ficam cara a cara.]

Avó: Eu esperava tudo, Hermila, menos isso de você. (...) Nunca pensei que vc fosse fazer isso. Todo mundo tá olhando pra mim diferente por causa de você. (...)

Avó: Vai Hermila, fala alguma coisa! [Avó dá um tapa em Hermila]

Avó: Ficou muda, foi? [Novo tapa]

Avó: Vai, menina, fala alguma coisa!

Avó: Vou lhe dizer, viu? Você hoje vai embora dessa casa! Mas antes você vai pe pedir desculpas, tá entendendo? [Avó empurra Hermila]

Avó: Eu quero ouvir dessa boca aí! [Avó mexe na boca de Hermila, como que querendo tirar palavras dali]

Avó: Tá vendo? Quero, sim! Você vai me dizer desculpas porque você me deve desculpas. Vai!

Hermila: Não vou.

Avó: Vai, sim!

Hermila: Não vou.

Avó (gritando): Vai! [Tapa em Hermila]

Hermila (gritando): Não vou! [Novo tapa]

Avó: Você vai me pedir desculpa! Porque eu mereço desculpa! Eu sou ou não sou sua avó?

Avó: Diz! [Último tapa]

Hermila (chorando): Des-cul-pa. [Hermila sai da casa]

Fonte: transcrição do diálogo do filme *O Céu de Suely* (2006).

Nesta sequência, a atmosfera é predominantemente silenciosa, reiterando a mudez de Hermila. Acompanhando a tensão da cena, entretanto, paulatinamente o som ambiente vai dando lugar às cobranças da avó, aos estalados dos tapas no rosto de Hermila, ao choro de Mateus e aos gritos, em um crescente que só se desacentua após o último tapa e o pedido de desculpas de Hermila, em um choro contido. Há momentos em que é possível ouvir a respiração de Hermila, sobretudo à medida em que a avó a agride. Não há música; apenas palavras, barulhos do ambiente, gritos e choro. Sobre um fundo silencioso, esses elementos são realçados, reforçando a aspereza emocional da sequência.

A cobrança da avó, nas frases *Você me deve desculpas* e *Eu sou ou não sou sua avó?*, é fundamentada não só na relação de parentesco entre Hermila e Zezita, mas também em função da relação de afeto que as une: “O amor não exige a abolição da liberdade do Outro, mas sua servidão enquanto liberdade [...]” (SARTRE, 2015, p. 500). Para a avó, Hermila não poderia realizar um ato livre, que colocasse em xeque os seus valores ou mesmo que a tornasse alvo do olhar alheio dos vizinhos, em decorrência do qual sentiu vergonha pela neta.

O confronto com a avó será o último da narrativa; Hermila sentirá sua permanência em Iguatu como insustentável e partirá definitivamente para Porto Alegre após entregar o prêmio da rifa. De certa forma, por se importar com a avó e escolher reconhecer e dar sentido à relação familiar, Hermila não se comporta como nos outros momentos (como veremos adiante), quando

revida as agressões recebidas. Hermila acolhe e reconhece a liberdade da avó: “[...] a existência do Outro traz um limite de fato a minha liberdade. Com efeito, pelo surgimento do Outro, aparecem certas determinações que eu *sou* sem tê-las escolhido [...]” (SARTRE, 2015, p. 642). Sem ter poder sobre o que seu gesto (da rifa) significa para os Outros e sabendo ser motivo de vergonha para a avó, sair de Iguatu adquire ainda mais sentido enquanto projeto futuro.

Similarmente ao que ocorre com relação Hermila, a *vergonha* é o motivo principal para a migração de Donato. Ao contrário, porém, da personagem, que não sente vergonha por si mesma e sua atitude de se rifar, Donato tem vergonha de sua sexualidade, embora não declare isso em momento algum. Através do filme⁸⁰, infere-se que o protagonista se sente dessa forma por uma série de fatores. O fato de Donato ser um militar e, portanto, pertencer a um universo não raro homofóbico, provavelmente levou-o a considerar que se deixasse transparecer sua sexualidade seria alvo de preconceito. Assim, quando em Fortaleza, Donato e Konrad ficam juntos fisicamente apenas à noite, quando não há qualquer pessoa por perto, ou em um ambiente em que estão apenas os dois. Em Berlim Donato e Konrad ficam mais próximos, tanto quando caminham na rua quanto na hora em que dançam, demonstrando claramente que Donato se sente mais à vontade na capital alemã, onde não conhece ninguém (e, assim, embora haja um olhar alheio, esse não o incomoda tanto; há menos vergonha).

Donato é um personagem predominantemente de silêncios, ao contrário de Hermila e João, que se expressam verbalmente com mais facilidade e se impõem. Há apenas um momento em todo o filme em que vemos Donato discutindo, o que acontece na sequência de 45’05” a 46’42” (Figuras 35a a 35f), na segunda metade do segundo capítulo, um dia antes de sua volta marcada para o Brasil.

⁸⁰Karim revelou em entrevista a Pécora (2014) que Donato sentia vergonha de ser gay, como já mencionado no capítulo *Lugar e Arredores*.

Figura 35 – Donato e Konrad



Konrad (K.): Eu não acredito que você vai embora amanhã.

Donato (D.): Não tinha acabado já esse inverno, hein? Isso tá parecendo mais frio ainda.

Konrad (K.): Donato, porque você não fica? Vai embora não.

Donato (D.): Eu acho que eu não consigo viver em um lugar que não tem praia, Konrad. (silêncio). Minha vida, Konrad. Tenho minha vida; eu tenho mãe, eu tenho irmão pra sustentar... eu tenho trabalho, tenho emprego.

Fonte: reprodução do frame do filme e transcrição do diálogo do filme *O Céu de Suely* (2006).

Aí... eu vou deixar as minhas coisas lá e vou ser o que aqui? (pausa) Hein?

Konrad (K.): Se você quer ficar, a gente dá um jeito!

Donato (D.): Isso aqui, isso aqui, meu... [aponta para o peito e para a cabeça] não é você só, não!

Konrad (K.): Du bist Feige.

Donato (D.): É o quê? O que foi? O que foi que você me chamou aí? Que foi, diga!

Konrad (K.): Covarde.(pausa) Covarde. (...) Na, los!

Ao contrário do que vemos acontecer com Hermila e João, que são alvos de ataques e ameaças a suas respectivas liberdades, a discussão de Donato com Konrad não ocorre porque Konrad oferece um obstáculo à *liberdade* de Donato, mas porque Konrad *mostra* a Donato que ele não está enxergando sua *liberdade*, o que, nas palavras de Sartre, é um exercício de *má-fé*: “A má-fé tem na aparência, portanto, a estrutura de uma mentira. Só que – e isso muda tudo – na má-fé eu mesmo escondo a verdade de mim mesmo. Assim, não existe nesse caso a dualidade do enganador e do enganado”. (SARTRE, 2015, p. 94).

O fato de Donato citar o trabalho e a família como razões que impediriam a sua permanência em Berlim e sua atitude no desdobrar da narrativa – ficar oito anos na Alemanha, sem fazer contato com sua mãe e seu irmão – demonstra que, no momento da discussão com Konrad, Donato estava

tentando, em vão, negar sua *liberdade*. Como afirma Sartre: “[...] a recusa da liberdade só pode ser concebida como tentativa de nos capturarmos como ser-Em-si [...] a realidade humana é um ser no qual sua liberdade corre risco, pois tenta perpetuamente negar-se a reconhecê-la” (SARTRE, 2015, p. 544). Reconhecer sua *liberdade* significaria, para Donato, assumir a responsabilidade sobre sua escolha e arcar com as consequências decorrentes – uma atitude que o protagonista não toma nem oito anos depois, quando Ayrton o reencontra. Quando indagado por Ayrton a respeito do porquê de seu sumiço, Donato (como analisamos no capítulo *Passado*) não responde. A vergonha diante do irmão ainda persiste; desta vez, porém, por não ter assumido a responsabilidade de sua escolha no passado.

Enquanto Donato foge de seus enfrentamentos com o Outro ou os realiza em silêncio, João e Hermila optam pelo combate aberto, como veremos nos próximos parágrafos. O fato de Donato escolher outras atitudes não significa menos *liberdade* do que João e Hermila. Como afirma Sartre “[...] a condição indispensável e fundamental de toda a ação é a liberdade do ser atuante” (SARTRE, 2015, p. 540). Mesmo a opção pela passividade revela uma escolha *livre*.

O enfrentamento direto configura um certo padrão nas escolhas de João Francisco. O protagonista reage com violência aos desaforos e às agressões (verbais e físicas) que sofre. O fato de João ser negro, pobre, homossexual e analfabeto em uma sociedade predominantemente racista, homofóbica e que valoriza o dinheiro e o status social não fez com que ele se constrangesse ou se resignasse, diminuindo-se perante os outros ou permanecendo imóvel.

João não se sujeita à violência de que é alvo por parte do Outro. Vemos isso mais de uma vez no filme: na sequência que vai de 21’21” a 23’27”, ao receber insultos racistas de Vitória quando o encontra vestindo as suas roupas (“Bem que disseram que esse preto era mais doido que cachorro raivoso! [...] Imagina o cheiro com que a minha roupa não ficou!”), João reage, quebra o camarim da artista, rasga as suas roupas e marca seu rosto com uma navalha: “Eu vou fazer uma ferida na tua cara, pra tu nunca mais me tratar desse jeito, tá ouvindo leprenta?” (Figura 36).

Figura 36 – Vitória e João

Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

Logo após esse episódio, João busca acertar suas contas com Gregório, que já o estava deixando há dois meses sem pagamento. Gregório o ameaça com uma arma e manda-o sair do bar, mas em um golpe rápido, João consegue empunhar uma faca e posicioná-la em meio às pernas de Gregório, apavorando-o com a possibilidade de ter seu pênis cortado fora. A lista de reações desse calibre é extensa: ao ter sua entrada barrada por seguranças na boate High Life em 42'20" ("Aqui não entra nem puta, nem vagabundo!" – Figura 37a), João revida: "Ao que me consta eu não lhe devo nada! Porque a quem eu devo, eu pago! Na minha casa só se come quando Deus dá! E por acaso se faltar, Virgem Maria completa!" e, atacado pelos seguranças quando força sua entrada, os ataca com golpes de capoeira (Figura 37b).

Figura 37 – High Life

(a)



(b)



Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

A ira de João é quase automática; à menor ameaça de ser desrespeitado, João explode. Para Sartre, a ira é um mecanismo de defesa e também de ataque com relação ao Outro:

Aquele que odeia projeta não mais ser objeto de forma alguma; e a ira apresenta-se como um posicionamento absoluto da liberdade do Para-si frente ao Outro.[...] a ira só conhece o Outro – objeto e concentra-se nesse objeto. É este objeto que pretende destruir, de modo a suprimir conjuntamente a transcendência que o impregna [...]. (SARTRE, 2015, p. 509).

Hermila age de uma forma parecida; como João, não se submete aos desaforos de que é alvo. Sua reação, no entanto, é menos violenta (mas não menos irada) do que as respostas de João. Hermila utiliza o olhar desafiador, as palavras e até o silêncio como armas para o confronto com o Outro. Vemos isso claramente quando Hermila reage à vendedora quando essa a hostiliza. Em um primeiro momento, Hermila tenta de desvencilhar do conflito e nega que seja Suely, mas depois revida:

Figura 38 - Hermila X Vendedora (Continua...)



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Figura 38 - Hermila X Vendedora (continuação)

Vendedora (V.): Vem aqui, que eu preciso falar contigo.

Hermila (H.): O que é?

V.: Vem.

H.: Que foi, hein? [Mateus estava no colo da vendedora; Hermila o pega no colo]

V.: Suely, né, teu nome?

H.: Não conheço nenhuma Suely, não. Meu nome é Hermila.[Hermila vai indo embora, a vendedora a puxa pelo braço.]

V.: Não, volta aqui. Agora a gente começou a conversar.

Meu cunhado comprou uma rifa de uma puta, que tinha o cabelinho metade louro, metade ruivo. Não é tu, não?

H.: Já disse que meu nome é Hermila! [Hermila tenta se desvencilhar, em vão]

V.: Peraí, não vai sair daqui agora, não.

V.: Eu deveria era te mandar te prender, sabia?

V.: É, deveria mandar te prender... porque eu já vi sortear muita coisa, mas puta eu nunca tinha visto, não.

H.: Se o seu cunhado quer me comer o problema é dele!

V.: Eu vou é te encher de porrada, viu?

H.: Vem, que eu furo o teu olho!

Fonte: transcrição do diálogo do filme *O Céu de Suely* (2006).

Nesta sequência (Figuras 38a a 38f), novamente temos os planos se aproximando cada vez mais dos personagens, o que ajuda a fomentar o nível de tensão da sequência. Também nesta cena – de forma próxima à sequência que analisamos em *Madame Satã*, em que João enfrenta o bêbado no Danúbio Azul – vemos Hermila, a vítima da agressão, ser encurralada contra a parede, numa demonstração visual da pressão e das forças contrárias que estavam sendo aplicadas sobre ela.

Algo parecido ocorre na sequência de 52’39” a 54’27” (Figuras 39a a 39d), quando um vendedor tenta expulsar Hermila do mercado e a agride após saber o conteúdo da rifa. Inicialmente, no entanto, ambos flertam, o vendedor sorri, é simpático. Após saber do que se tratava de fato, empurra Hermila, mandando-a sair. A cada empurrão (são dois na sequência), Hermila se ergue, olha o vendedor nos olhos e revida: “Não vou, não! O mercado não é seu!”.

Figura 39 - Hermila X Vendedor

Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Nestes dois exemplos é visível a escolha de Hermila pelo embate. Na narrativa, essas duas brigas virão um pouco antes do confronto *fatal* com a avó, no terço final do filme. Trata-se do ponto de virada, que marca o verdadeiro início do fim da história de Hermila em Iguatu. Ainda que possa voltar atrás em sua decisão de deixar a cidade, torna-se claro a Hermila a hostilidade com a qual era será tratada se resolver ficar e a responsabilidade de sua escolha no que diz respeito ao bem-estar de sua avó.

Ao contrário de Donato, que age de má-fé, João e Hermila assumem com responsabilidade as implicações de suas escolhas: não as negam perante o Outro, não voltam atrás, nem se diminuem, ainda que sejam tratados com violência. A existência do Outro não os torna menos *livres*:

Portanto, trata-se, afinal, não de um obstáculo frontal que a liberdade encontra, mas de uma espécie de força centrífuga em sua própria natureza, uma fragilidade em sua constituição que faz com que tudo quanto a liberdade empreende sempre tenha uma face não escolhida por ela, uma face que lhe escapa e, para outro, será pura existência. (SARTRE, 2015, p. 645).

Os personagens escolhem sua soberania e se reafirmam livres a cada momento. Ainda que Hermila e João não tenham escolhido ativamente ter determinados adversários e tenham se defrontado com a existência independente dos Outros, construindo alguns entraves aos seus projetos, isso não anula a sua *liberdade*, uma vez que essa facticidade lhe é inerente.

7 MORTE OU REINVENÇÃO DE SI

Neste último capítulo, fugimos um pouco à organização dos três capítulos anteriores e nos lançamos exclusivamente à análise fílmica, investigando de que forma João, Hermila e Donato se reinventam. A palavra *morte* no título deste capítulo não pode ser entendida enquanto a morte física, a morte real à qual Sartre (2015) se refere quando a elenca entre as estruturas que compõem a *situação*. Isso porque nenhum dos personagens em questão morre de fato em suas respectivas narrativas. Tratamos a morte, aqui, no sentido metafórico, como um processo anterior e necessário a um recomeço, que decidimos chamar de *reinvenção de si*. Esse ato criativo se inicia através do corpo, com a valorização da experiência sensível e é, em nosso entendimento, uma das maiores demonstrações da liberdade de João, Hermila e Donato. É importante ressaltar que, ainda que Sartre elenque o corpo como um elemento da *situação*, nos filmes em questão ele é um instrumento de *liberdade*, o que não chega oferecer uma contradição no que diz respeito à utilização da filosofia sartriana. Neste capítulo, portanto, buscaremos entender que escolhas são realizadas pelos personagens e de que forma essas engendram o processo de reinvenção.

7.1 O Corpo ou da Importância da Experiência Sensorial

A importância do corpo e das questões relacionadas a ele é uma tônica já conhecida do cinema de Karim Aïnouz. Após o lançamento de *Madame Satã* (2002) e *O Céu de Suely* (2006), o diretor foi bastante indagado a respeito desse assunto em diversas entrevistas. Embora não seja declaradamente um fenomenólogo, Karim revelou que está interessado na experiência da existência através do corpo e acaba trazendo isso para os seus personagens:

[...] adoro filmar corpos. Acredito muito no momento do aqui, agora. A presença do corpo e a fisicalidade me interessam. [...] O mundo me dá prazer pela presença física nele. A presença do corpo na tela é muito potente. [...] Gosto de filmar presença humana, gente respirando, cantando, dançando, fazendo ações vitais, como sexo, dança, comida, viagem, que são ações muito presenciais. Em “O Céu de Suely”, já trabalho bem isso, a presença corporal dentro de um espaço, um contexto. Não há coisa melhor do que comer, fazer amor, dançar, então, acho importante documentarmos isso e o cinema é muito potente para tal. (CARNEIRO, 2014)⁸¹.

⁸¹Entrevista concedida por Karim Aïnouz a Gabriel Carneiro (2014).

Como veremos adiante, essa crença de Karim na potência do corpo no cinema e o desejo de aproximar o espectador do personagem, explorando a sensorialidade, é explícito nos filmes que tratamos aqui. De certa maneira, a ideia de Karim complementa-se à de Sartre, para quem “O corpo é o instrumento que sou [...]” (SARTRE, 2015, p.449). Tratar sobre o corpo, portanto, é também se referir às ações desse corpo no espaço e as conexões que esse estabelece com o mundo ao seu redor. O corpo é nosso principal meio através do qual somos e interagimos no mundo em que nos inserimos:

O corpo é totalidade das relações significantes com o mundo: nesse sentido, define-se também por referência ao ar que respira, à água que bebe, à carne que come. O corpo, com efeito, não poderia aparecer, sem manter relações significantes com a totalidade do que é. Com a ação, a vida é transcendência-transcendida e significação. (SARTRE, 2015, p. 433).

Como já abordamos no Capítulo 2 sobre a filosofia de Sartre, para o filósofo não há uma distinção entre o corpo físico e psicológico, assim como não existe a dicotomia entre potência e ato, ou mesmo entre existência e essência:

O Para-si deve ser todo inteiro corpo e todo inteiro consciência: não poderia ser *unido* a um corpo. Similarmente, o ser-Para-outro é todo inteiro corpo, não há aqui “fenômenos psíquicos” a serem unidos a um corpo; nada há detrás do corpo. Mas o corpo é todo inteiro “psíquico”. (SARTRE, 2015, p. 388).

Embora bastante distante temporal- e geograficamente de Karim Aïnouz, a declaração de Sartre entra em ressonância com o cinema do diretor, sobretudo através da construção de João, Hermila e Donato. Nesses três protagonistas é possível perceber a ligação estreita entre o corpo desses e seu temperamento, sua forma de ser, suas ações – e, portanto, sua *liberdade*.

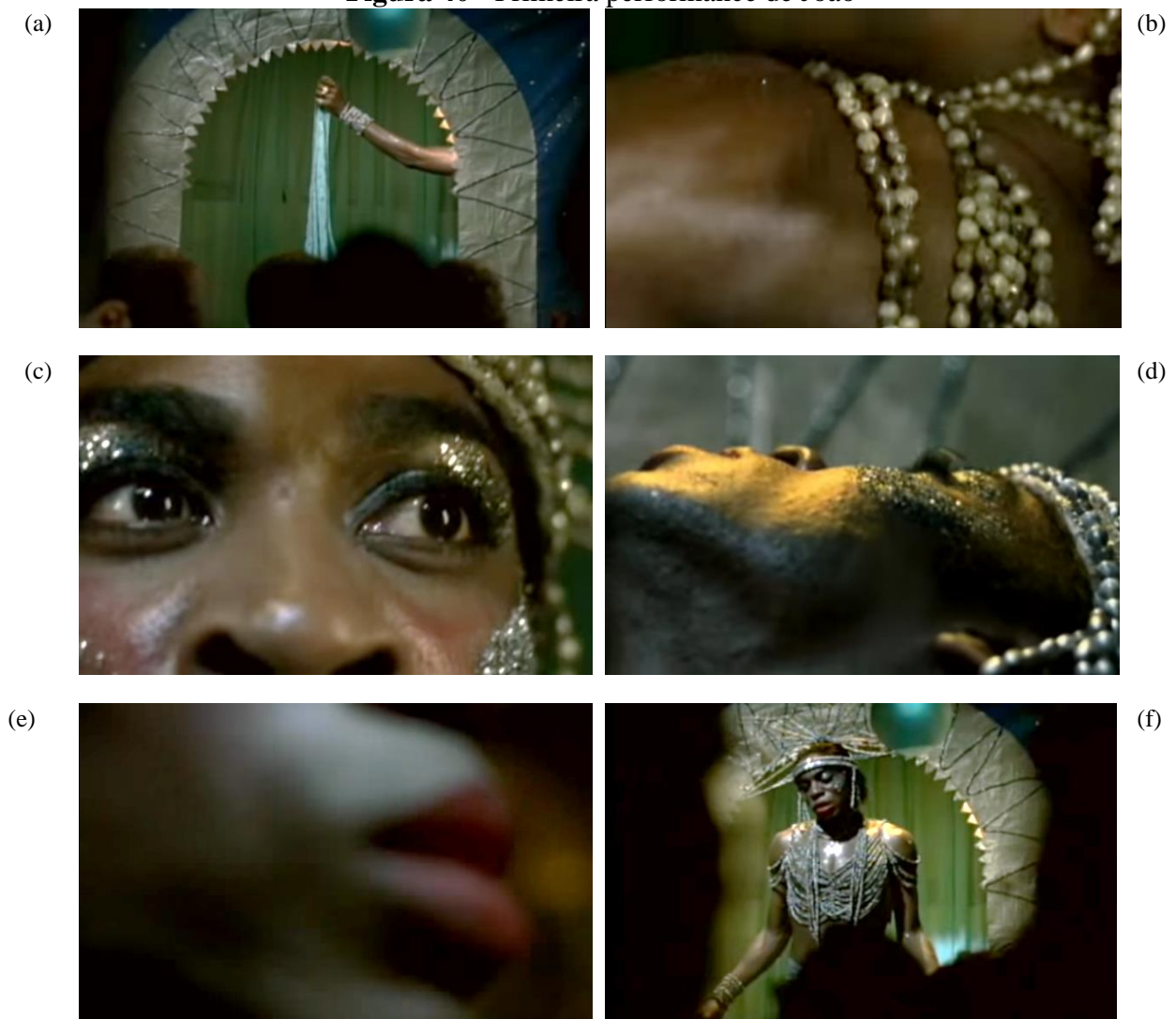
A dança e o sexo são dois elementos que aparecem claramente nos filmes e evidenciam esta importância. No caso de *O Céu de Suely* (2006) e, em escala menor, em *Madame Satã* (2002), também a utilização de substâncias psicotrópicas⁸² aparece nos filmes, reiterando a relevância de experimentar o próprio corpo e suas sensações para esses personagens.

João utiliza seu corpo para se tornar Madame Satã; também é com seu corpo que João luta capoeira e, ainda, é seu corpo que ele usa para seduzir clientes e sua grande paixão, Renatinho. Em termos estético-narrativos, as sequências em que João executa suas performances no palco e faz amor são os momentos em que seu corpo mais ganha destaque.

⁸²Hermila bebe álcool, fuma maconha (Cena em 37’18’’) e cheira acetona (sequência de 43’53’’ a 45’40’’), enquanto João bebe álcool, fuma cigarro e cheira cocaína (sequência de 7’43’’ a 8’36’’).

O primeiro número que João apresenta no Danúbio Azul, logo após sair da cadeia, ainda está sob influência do espetáculo de Vitória (presente em algumas frases e também na utilização de um lenço brilhante na performance), mas já evidencia alguns traços artísticos que permanecerão no personagem Madame Satã: maquiagem forte (Figuras 40c e 40d), com batom vermelho (Figura 40e), brilho nas roupas e no corpo (Figura 40d), vestimentas que realçam as curvas, sinuosidades (Figura 40f) e mistura de elementos que remetem ao artesanato popular (como sementes – Figuras 40b e 40d) com outros que referem ao luxo.

Figura 40 - Primeira performance de João



Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

Na sequência (1h10'48" a 1h13'57" – Figuras 40a a 40f), a câmera se movimenta livremente durante a performance. O plano inicial, de ambientação mostra que o bar está cheio e que foi construído um cenário para o show de João. No momento em que João anuncia: “Eu sou Janaci! A famosa feiticeira da floresta [...]” há um corte e a câmera vai para o outro lado do cenário, mostrando, em plano sequência, *Janaci*, de baixo para cima, em primeiríssimo plano, de perfil. O torso com miçangas dá lugar a um rosto com forte maquiagem vermelha (na face e nos lábios) e prata (em um desenho lateral que dá destaque aos olhos, com glitter), complementado por um adereço, também dourado, na cabeça. Após um desfoque, a câmera em plano detalhe destaca a boca e depois os olhos de João, quando esse diz com força: “Responda minha Lapa querida: a vida é melhor quando a gente canta? É ou não é?”. Há um corte, vemos Laurita e depois Tabu, as duas extremamente sorridentes, em primeiro plano, sob o som do público que responde “É!”. Novamente vemos João em plano americano e aberto, perguntando: “A vida é melhor quando a gente rebola, sacode, rodopia?”, e, em *rodopia*, um corte abrupto para um plano detalhe, no corpo de João, mostra-o rodopiando o lenço azul, sacudindo seu corpo de forma levemente desfocada. Um novo corte mostra o público de costas, em primeiro plano, aplaudindo-o e respondendo “É!”.

Descrevemos detalhadamente esses primeiros instantes da sequência, pois eles demonstram como é orquestrada a *mise-en-scène* nesta cena, que se assemelha, de certo modo, à sequência (de 3'01" a 4'40") em que vemos a apresentação de Vitória, no início do filme. Há visualmente, entretanto, uma diferença bastante significativa entre as duas passagens: mais desfoques, jogos de luz e sombra, principalmente em João, emprestando à construção do personagem uma forte carga dramática e, principalmente, o foco no corpo de João, a ponto de conseguirmos enxergar os poros de sua pele, seu suor e as pequenas protuberâncias de seus músculos do peito, uma construção de intimidade que não é feita com Vitória.

Ainda que essa primeira apresentação de João seja mais melancólica do que a sua segunda performance, é em sua estreia que ficamos mais próximos de seu corpo. Trata-se, ainda, do momento em que João começa a realizar seu sonho, de se apresentar no palco e trabalhar como artista. O jogo que realiza através de seu corpo, misturando elementos relacionados aos universos feminino (maquiagem, saia, cor prata) e masculino (através da exposição de seu torso, enfeitado com os colares) é uma escolha, que será ainda mais fortemente marcada na performance seguinte.

A *mise-en-scène* e a fotografia da sequência analisada, bem como da sequência da performance seguinte, reiteram visualmente a importância do corpo para o personagem, uma escolha

deliberada de Karim Aïnouz e Walter Carvalho. De acordo com Karim, o corpo de João Francisco é o que ele tem de mais importante e isso deveria ser visível:

O corpo é sua fortaleza. É a única coisa, objetivamente, que ele tem. Por isso, tudo o que ele cria é a partir do corpo, a partir da voz, como se veste, como se movimenta – a partir de como expõe, como esconde o corpo. Afinal, o que tinha sobrado da cultura negra na diáspora? O corpo, utilizado na música, dança, vestuário, prazer sexual. Durante muito tempo, devido à exclusão social, as manifestações culturais do negro só podiam vir através do corpo, ou, eventualmente, da culinária. Por isso, a maneira mais objetiva de resistência do personagem é através de seu corpo. Para mim, a paisagem do filme é a paisagem deste corpo, e por isso eu e o Walter Carvalho decidimos trabalhar o negativo de maneira que a textura da pele, a presença do corpo, fossem absolutamente definidoras do personagem. Seu corpo era sua única forma de expressão. (AÏNOUZ, 2003, p. 181).

Essa expressão a que Karim se refere é, definitivamente, uma das maiores marcas da *liberdade* de João. Se considerarmos a situação em que o protagonista estava inserido, seu *lugar*, *arredores* e o *Outro* (como vimos nos capítulos anteriores), a escolha do figurino para suas apresentações é bastante autônoma e marca seu posicionamento independente das convenções sociais.

O fato de João ter nascido com um corpo que se convencionou culturalmente chamar de masculino não o impede de se travestir, de cantar em falsete ou usar batom. João não transforma seu corpo em um corpo feminino, mas mistura elementos do gênero binário, transcendendo-os. João de certa forma personifica a ideia de Sartre a respeito do corpo como estrutura que concomitantemente remete ao passado (em função do nascimento) e constitui-se estrutura basilar para o autolancamento a um projeto futuro.

O corpo como facticidade é o passado enquanto remete originariamente a um nascimento, ou seja, a uma nadificação primeira que me faz surgir do Em-si que sou de fato sem ter-de-sê-lo. Nascimento, passado, contingência, necessidade de um ponto de vista, condição de fato de toda ação possível sobre o mundo: assim é o *corpo*, tal como é *para mim*. Portanto, não se trata absolutamente de uma adição contingente à minha alma, mas, ao contrário, é uma estrutura permanente do meu ser e a condição permanente de minha consciência como consciência *do* mundo e como projeto transcendente rumo a meu futuro. (SARTRE, 2015, p. 414).

Ao nascer com um masculino e escolher posteriormente utilizá-lo em certos momentos como um corpo (de acordo com as convenções sociais de sua época) feminino, João exerce claramente sua *liberdade*.

Para Hermila, assim como para João, o corpo é sua fortaleza; é a instância última sobre a qual tem controle. Como afirma Sartre, “[...] nosso corpo não é somente o que, por muito tempo, denominou-se ‘a sede dos cinco sentidos’; é também o instrumento e a meta das nossas ações [...]”

(SARTRE, 2015, p. 404). É com e através de seu corpo que Hermila encontra uma saída para conseguir o dinheiro necessário para deixar Iguatu. Da mesma maneira, é através do corpo que Hermila realiza escolhas que a permitem experimentar a realidade, buscar prazer e diversão, seja através da dança, do sexo ou de drogas.

Quando Hermila dança ela fica mais feliz; o olhar sério e melancólico dá lugar a uma expressão mais viva; o corpo se expande em movimentos mais abertos, cheios de energia, como podemos ver na sequência em 11'25”(Figuras 41a e 41b):

Figura 41 - Hermila dança sozinha



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Na segunda sequência em que vemos Hermila no forró (em 38'40”), ela está ainda mais solta, gritando, pulando, dançando com Georgina e outras pessoas, até começar a dançar sensualmente com outro homem, que se tornará o primeiro comprador de sua rifa.

Figura 42 - Hermila dança



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Nesta cena (Figuras 42a e 42b), a câmera foca Hermila em primeiro e primeiríssimo plano, a *mise-en-scène* é dinâmica, como se a câmera estivesse dançando na pista, junto com a personagem. O movimento é tanto que a imagem fica desfocada várias vezes; o ritmo da dança e

dos próprios movimentos combinam com o movimento dos corpos de Hermila e do homem com quem dança, em uma cadência próxima a do sexo. Após a dança, ambos irão para um local afastado, e Hermila, ainda seduzindo o estranho, irá lhe vender o primeiro bilhete de sua rifa para uma noite no paraíso. De acordo com Sartre, o ato de seduzir carrega em si perigos:

Seduzir é assumir inteiramente e como um risco a correr minha objetividade para o Outro, é colocar-me ante seu olhar e fazer com que ele me olhe, é correr o risco de ser-visto, de modo a tomar um novo ponto de partida e apropriar-me do Outro na e pela minha objetividade. (SARTRE, 2015, p. 463).

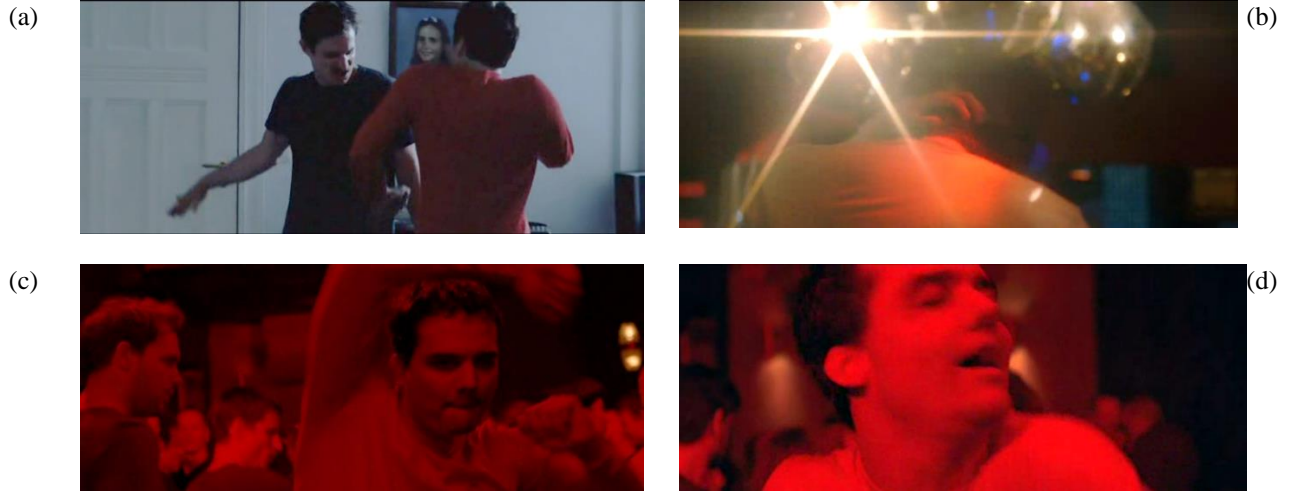
A sedução é, para Hermila, um exercício de poder, que é realizado a cada momento em que vende a rifa. Hermila joga charme para os possíveis compradores, age com simpatia, distribuindo sorrisos. Cada uma dessas ações é uma escolha clara pelo risco de ser vista como um objeto pelo Outro, ao mesmo tempo, entretanto, que é empoderadora, pois permite a Hermila se apropriar do dinheiro do Outro e também de seu desejo de possuí-la. Através da sedução, Hermila brinca com a sua objetificação pelo Outro, utilizando-na como um instrumento de afirmação de sua *liberdade*.

Donato ao dançar também se solta, e experimenta seu corpo, assim como Hermila. Podemos acompanhá-lo dançando em três sequências distintas da narrativa, todas situadas no segundo capítulo da história, em Berlim, o que é, em si, sintomático, pois esse é o bloco em que ele faz suas escolhas: para dançar, é preciso estar minimamente confortável consigo mesmo, um sentimento que Donato (re)descobre aparentemente na capital alemã. Nas três vezes em que Donato dança podemos perceber o efeito catártico que essa ação tem para ele. Personagem silencioso, Donato grita a letra de *Aline*⁸³ (34'10 a 36'45" – Figura 43a), mesmo sem saber o que estava cantando; na danceteria, após a discussão com Konrad, dança sozinho quase desesperadamente ao som de *Yoma*⁸⁴ (de 49'01 a 49'58" – Figura 43b). Na terceira cena em que dança, desta vez com Konrad, após desistir de voltar ao Brasil, Donato se entrega à música⁸⁵, intercalando momentos com Konrad e outros em que dança sozinho, abrindo os braços e movimentando-se com todo o corpo, sentindo a música de fato (sequência de 59'13" a 1h1'21" – Figuras 43c e 43d).

⁸³Sucesso do cantor francês Christophe, a canção *Aline* foi lançada em 1965.

⁸⁴Música gravada pelo grupo *Oriental Mood*, com participação especial da cantora egípcia Fatma Zidan e lançada em 2011.

⁸⁵A trilha sonora composta pelo alemão Hauschka para esta sequência é exatamente a mesma utilizada na sequência final (de 1h35' a 1h39') na qual vemos Ayrton, Donato e Konrad na estrada, após a visita à praia St. Peter Ording. Tal escolha evidencia uma ligação simbólica entre essas duas sequências: tratam-se dos momentos de maior alegria e serenidade para Donato.

Figura 43 - Donato dança

Fonte: reprodução de frames do filme *Praia do Futuro* (2014).

O sexo é outro elemento bastante importante nas trajetórias dos três personagens, o que é evidenciado por meio de longas sequências (ao menos uma em cada filme) em que vemos os protagonistas fazendo sexo com alguém. Mais uma vez é reforçada a relevância da experiência sensorial para os personagens e para o próprio diretor, que faz questão de colocar esses trechos nas respectivas narrativas, emprestando-lhes um peso significativo e mais existencial. De acordo com Sartre, o ato sexual é também uma forma de autodescoberta, principalmente no que diz respeito à experimentação do próprio corpo, e, por conseguinte, da própria facticidade:

[...] o desejo não é somente o desvelar do corpo do Outro, mas a revelação de meu próprio corpo. E isso, não na medida em que esse corpo é *instrumento* ou *ponto de vista*, mas na medida em que é pura facticidade, ou seja, simples forma contingente da necessidade da minha contingência. Sinto minha pele, meus músculos e minha respiração, não para transcendê-los rumo a alguma coisa, como na emoção ou no apetite, mas como um datum vivo e inerte não simplesmente como instrumento dócil e discreto da minha ação sobre o mundo, mas como uma *paixão* pela qual estou comprometido no mundo e em perigo no mundo [...]. (SARTRE, 2015, p. 483).

O sexo, nas narrativas, é apresentado em determinados momentos em combinação com o afeto e o desejo⁸⁶. Através do ato sexual, os três personagens experimentam seu próprio corpo, e, assim, têm acesso a uma camada mais profunda de sua existência.

Em *Madame Satã* (2002), a única sequência em que vemos João fazendo sexo é longa (33'53" a 32'30") e mostra, com detalhes, seu início, meio e fim, com uma mistura entre planos-

⁸⁶No caso de Hermila e João, também aparece sem a associação com esses sentimentos (na noite em que Hermila concede o prêmio ao ganhador e quando João faz programas, por exemplo).

sequência curtos, cortes, primeiros planos, primeiríssimos planos e planos médios, dando ênfase às expressões faciais de prazer dos personagens e também ao movimento de seus corpos sobre a cama, como podemos ver nas Figuras 44a a 44d:

Figura 44 - João e Renatinho



Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

Já em *O Ceu de Suely* (2006), a sequência em que Hermila transa com João é bem mais curta (de 32'05" a 33'07") e menos detalhada, apresentando apenas dois planos: o início do sexo, com carícias, em meio primeiro plano, e depois o casal na cama, também em meio primeiro plano, enfatizando ao mesmo tempo o movimento e a expressão de prazer de Hermila, como podemos ver nas Figuras 45a e 45b:

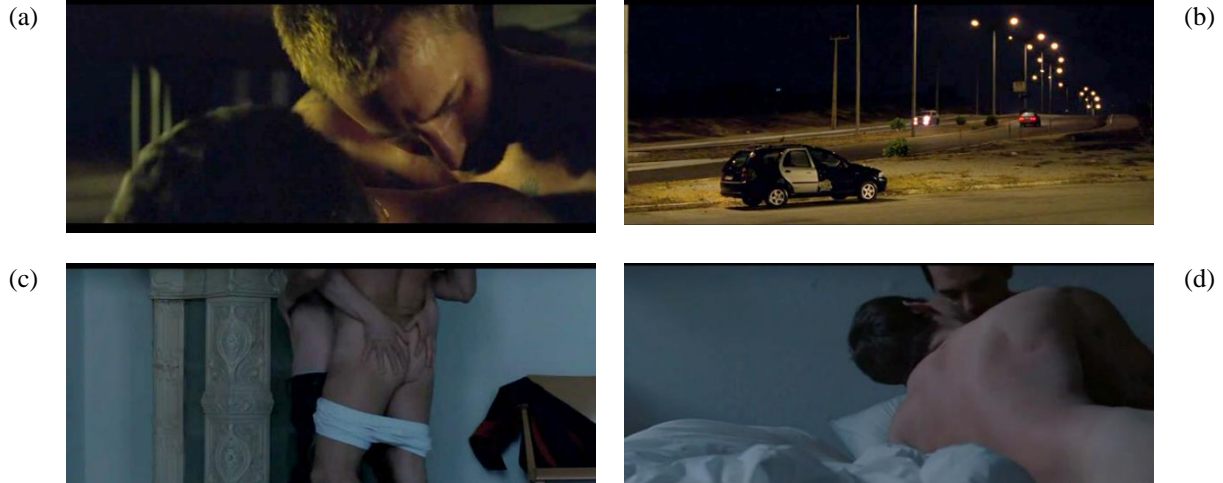
Figura 45 - Hermila e João

Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Nas duas seqüências aqui trazidas, temos a carícia como um elemento narrativo importante, que destaca a relevância desse *sentir o próprio corpo* para os protagonistas:

Na carícia, não é meu corpo enquanto forma sintética em ação que acaricia o Outro, mas é meu corpo de carne que faz nascer a carne do Outro. A carícia se destina a fazer por meio do prazer o corpo do Outro, para o Outro e para mim como *passividade apalpada*, na medida em que meu corpo faz-se carne para apalpar o corpo do Outro com sua própria passividade, ou seja, acariciando-se nele mais do que o acariciando. (SARTRE, 2015, p. 485).

Já em *Praia do Futuro* (2014), a primeira seqüência (de 11'32" a 12'20") em que se tem Donato e Konrad fazendo sexo também é curta: em primeiro plano, mostram-se Donato e Konrad no carro fazendo sexo durante mais de 40 segundos, até o primeiro corte. Com o segundo corte, o espectador é levado rapidamente para fora do carro, descobrindo que esse estava estacionado à beira da estrada, à noite. Ao contrário das seqüências de *Madame Satã* (2002) e *O Céu de Suely* (2006), as primeiras cenas de sexo de *Praia do Futuro* (2014) ocorrem de forma abrupta na narrativa, sem carícias iniciais ou planos intermediários que denotem uma intimidade que cresce gradualmente (Figura 46a). Essa escolha do diretor evidencia uma preocupação em mostrar, antes de mais nada, a atração sexual imediata sentida por Donato e Konrad. Ao mesmo tempo, o fato de o sexo ocorrer à noite em um carro parado na rodovia (Figura 46b) evidencia não apenas a urgência dessa ação, mas também empresta-lhe um aspecto de clandestinidade.

Figura 46 - Donato e Konrad

Fonte: reprodução de frames do filme *Praia do Futuro* (2014).

Há outras sequências no filme (36'44" a 37'16" e de 53'54" a 55'21") em que Donato e Konrad transam, ou estão em momento de grande intimidade. Ao compararmos essas sequências de sexo na Alemanha com as cenas no carro evidenciam-se algumas diferenças em termos dos planos escolhidos e das cores que os compõem. Enquanto a cena na Praia do Futuro é realizada predominantemente em primeiro plano, com cores quentes, as sequências em Berlim apresentam planos diferentes, com composições mais abertas e cores mais frias (Figura 46c e 46d), o que amplia o espaço do universo dos personagens. Acreditamos que essa escolha não é gratuita e demonstra visualmente um sentimento de mais conforto por parte de Donato para viver abertamente sua sexualidade na Alemanha.

7.2 A Reinvenção de Si, Um Ato Livre

Através do seu corpo, da valorização da experiência sensível (utilização do corpo como instrumento em busca da satisfação do desejo, ou mesmo de outros fins maiores), os três personagens agem ativamente para se reinventarem.

Esse ato criativo pode ser visto da seguinte forma: Hermila inventa um personagem para si mesma – *Suely*⁸⁷ –, se rifa e, com o dinheiro obtido; vai embora de Iguatu. Já Donato migra e inicia

⁸⁷O nome que Hermila assume, *Suely* não tem sua origem explicada no filme. No entanto, de acordo com o dicionário de nomes, *Suely* quer dizer *cheia de luz*.

uma nova vida na Alemanha. João Francisco se torna Madame Satã. Como afirma Sartre: “[...] cada pessoa é uma escolha absoluta de si a partir de um mundo de conhecimentos e técnicas que tal escolha assume e ilumina; cada pessoa é um absoluto desfrutando de uma data absoluta e totalmente impensável em outra data.” (SARTRE, 2015, p. 679). Através dessas ações de escolha de si, os três personagens reiteram o fato de serem *livres*, tornando-se agentes de fato da construção de seu futuro:

[...] não sou agora o que serei depois. Primeiro, não o sou, pois o tempo me separa do que serei. Segundo, porque o que sou não fundamenta o que serei. Por fim, porque nenhum existente atua pode determinar rigorosamente o que hei de ser. Contudo, como já ou o que serei (senão não estaria disposto a ser isso ou aquilo), sou o que serei à maneira de não sê-lo. Sou levado ao futuro através do meu horror que se nadifica à medida que constitui o devir como possível. (SARTRE, 2015, p. 75-76).

A escolha de Hermila por se rifar para conseguir dinheiro para sair de Iguatu é sem dúvida a maior demonstração de sua liberdade. Além de inusitada – daí a incompreensão, num primeiro momento, por parte de alguns homens para os quais ela oferece a rifa – essa decisão é extremamente subversiva para os padrões de Iguatu e usa o machismo, de certa forma, a seu favor. Uma vez que tradicionalmente alguns homens pagam para ter sexo com uma mulher, Hermila resolve lucrar com isso, assumindo-se enquanto objeto da rifa. No entanto, ao contrário de Georgina que trabalha como prostituta, utilizando seu corpo como objeto, Hermila busca fazer isso apenas uma vez. Na sequência em que comunica à tia a decisão de se rifar (cena em 43’08” – Figura 47), Hermila externaliza seu desejo de permanecer inclassificável.

Figura 47 - Hermila conta para a tia que quer se rifar



Fonte: reprodução de frames do filme *O Céu de Suely* (2006).

Em resposta à pergunta de Maria “Que ideia de puta é essa?”, Hermila retruca: “Putá nada! Não vou trepar com todo mundo, só vou trepar com um cara [pausa] não quero ser puta, não quero

ser porra nenhuma”. A escolha de Hermila por não assumir determinado papel reitera a opção que a personagem faz por reconhecer a contingência do seu ser e a sua *liberdade*:

[...] entre as mil maneiras que tem o Para-si de tentar arrancar-se de sua contingência original, há uma que consiste em tentar se fazer reconhecer pelo outro como existência de direito. Nós nos atemos aos nossos direitos individuais somente no âmbito de um vasto projeto que tenderia a nos conferir a existência a partir da função que cumprimos. Eis a razão pela qual o homem tenta tão frequentemente identificar-se à sua função e procura ver em si mesmo nada mais do que “o presidente do Tribunal de apelação”, “o pagador geral do Tesouro”, etc. Cada uma dessas funções, com efeito, tem sua existência justificada pelo seu fim. Ser identificado a uma delas é considerar sua própria existência como se estivesse salvo da contingência. (SARTRE, 2015, p. 597).

Também João escapa a rótulos e, de certa forma, acaba representando a contingência da própria existência: devoto de Josephine Baker, se chama de Josefa quando começa a fazer um programa (no golpe do suadouro); no palco, se autointitula Janaci (Figura 48a), Mulata do Balacochê e, finalmente, Madame Satã (Figura 48b). Em todas as oportunidades, João deliberadamente joga com elementos masculinos e femininos, tornando-se ambos durante as performances. A partir desse ato criativo, João transcende a separação convencional entre os gêneros (masculino / feminino) de sua *situação*, reunindo em si e através de si elementos desses dois universos.

Figura 48 - João como *Mulata do Balacochê* e como Madame Satã



Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

A capacidade de João de se inventar, construindo histórias fantásticas a seu respeito é outro ato que denota sua liberdade. Vemos isso de forma muito clara ao final do filme (a partir de 1h29'20”), após João assassinar seu ofensor (sequência analisada na seção anterior) e ir preso. Assim como nos momentos iniciais da narrativa (que tratamos com mais detalhamento no capítulo *Próximo / O Outro*), novamente tem-se o rosto de João desfigurado pela violência policial e ouvimos a mesma voz masculina discorrer a respeito de sua punição pelo assassinato, sem antes

deixar de classificá-lo enquanto “[...] criminoso costumário, desocupado, cínico e dissimulado por índole [...]”. Assim que o narrador declara a pena à qual João está condenado, 10 anos de reclusão, a voz de João se sobrepõe à ladainha e começa a dar uma versão fantástica de sua história (em 1h29’).

Ao longo dessa fala, a voz da autoridade vai ficando gradualmente mais fraca, desaparecendo junto com a imagem de João machucado. A narrativa de João continua, e passamos a ver imagens de sua vitória no concurso de fantasia dos Caçadores de Viados, fato que o consagra como Madame Satã (Figura 49). A montagem sonora e visual evidencia que o olhar alheio foi ignorado e sua voz silenciada – um movimento oposto ao que se tem no início do filme, como vimos no capítulo *Próximo / O Outro*. Agora o que predomina é a história de João, contada por ele mesmo e não a forma como a autoridade (nesse caso, o Outro) o vê.

Figura 49 - João como Madame Satã



Fonte: reprodução de frames do filme *Madame Satã* (2002).

João: Vivia presa por 10 anos num castelo de uma ilha das Arábias uma princesa de nome Janaci. Num ímpeto de inveja, a rainha maléfica tinha aprisionado a jovem princesa, que vivia triste e solitária. Até que em um dia de carnaval, um cavaleiro em seu camelo libertou a princesa, que correu a pé, até chegar na sua Lapa querida. A princesa foi logo se apressando, de preparar a sua fantasia, pra o desfile, dos caçadores de veado. Janaci desfilou com brilhantismo no carnaval de 42. E Janaci ficou conhecida assim, pro resto do mundo, como MADAME SATÃ! (MADAME SATÃ, 2002, 1h30’ a 1h30’52’’).

Com esse ato, João dá a ver a radicalidade de sua *liberdade*: a possibilidade de escolher a si a cada momento presente, e, ao mesmo tempo, ressignificar o passado e suas influências: “[...] o Para-si, em sua liberdade, não inventa somente seus fins primários e secundários: inventa ao mesmo tempo todo o sistema de interpretação que permite suas interconexões.” (SARTRE, 2015, p. 580).

É exatamente isso que João faz; interpreta sua narrativa metaforicamente, enriquecendo-na com elementos fantásticos para mitificar ainda mais o surgimento de seu personagem, com o qual se confunde. De acordo com Karim Ainouz, a capacidade de João Francisco de se reinventar é um dos elementos mais marcantes do personagem, além de ser um mecanismo de resistência e de afirmação de sua liberdade:

Uma coisa que eu sempre gostei no personagem é que ele criava curtos-circuitos nas definições: quando diziam que era preto aparecia como viado, quando diziam que era viado aparecia como pobre – era sempre outra coisa. É através dessas reinvenções constantes que ele encontrava a possibilidade de transgredir e resistir. [...] Além de exercitar a liberdade, encontrar prazer e realizar seu sonho, apesar de todas as adversidades, ele sempre se afirmou como um ser humano. É um testemunho bacana de resistência. Um exercício de liberdade não passivo. [...] Para mim, o traço principal desse personagem é que ele nunca se vitimizou, se reinventou sempre, e como Fênix e Lázaro conseguia ressurgir das cinzas de forma gloriosa, um testemunho de amor à vida. O filme celebra essa experiência de resistência. (AÏNOUZ, 2003, p. 184-186).

Dos três protagonistas, Donato é o mais quieto e menos combativo. Ainda assim, sua *liberdade* também é fortemente marcada. O fato de ter emigrado, deixado a família e manter-se oito anos em silêncio com relação ao seu paradeiro é uma escolha também radical, pois subverte a ideia que se tem comumente a respeito do que é ou não aceitável com relação ao núcleo familiar. Além disso, essa atitude contradiz o carinho e o cuidado com que vemos Donato tratar Ayrton ao início da narrativa.

Para Sartre, ainda que ao longo de uma trajetória determinadas escolhas pareçam dissonantes, elas na verdade integram um projeto fundamental, revelado através da concretização dessas decisões:

[...] todas essas livres escolhas – ainda que sucessivas e contraditórias – integram-se na unidade de meu projeto fundamental. Não significa, de modo algum, que devamos captá-las como gratuitas: com efeito, quaisquer que sejam, serão sempre interpretadas a partir da escolha original, e, na medida em que a enriquecem e a concretizam, sempre irão trazer consigo seu próprio móbil, ou seja, a consciência de seu motivo, ou, se preferirmos, a apreensão da situação como articulada dessa ou daquela maneira. (SARTRE, 2015, p. 580).

Embora aparentemente nem o próprio Donato estivesse ciente de seu projeto fundamental até experimentar a vida em Berlim, esse projeto se revela nos últimos momentos do filme. Na cena final, em que Donato, Konrad e Ayrton estão na estrada, em meio à neblina, a voz em *off* de Donato confessa, através de uma carta que havia sido escrita, mas nunca enviada ao irmão: “De Aquaman para Speedracer. Escrevo pra dizer que eu não morri. Eu só voltei pra casa. Aqui nesta cidade

subaquática tudo para mim faz mais sentido. Eu não preciso me esconder no mar para me sentir em paz, nem preciso de mergulhar para me sentir livre.”.

Através de suas escolhas e ações, João, Hermila e Donato demonstram serem *livres*. Em meio a contextos (passados e presentes) adversos e comportamentos hostis ao seu projeto, posicionam-se de forma ativa, construindo-se a si próprios a cada momento e arcando com as responsabilidades de sua *liberdade*.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, busquei investigar de que maneira é construída, estética- e narrativamente, a liberdade (de acordo com Sartre) no cinema ficcional de Karim Aïnouz, a partir do estudo da *situação* dos personagens Hermila (*O Céu de Suely*, 2006), João Francisco (*Madame Satã*, 2001) e Donato (*Praia do Futuro*, 2014), em diálogo com a trajetória do cineasta. Para isso, primeiro mergulhei na filosofia sartriana em sua fase inicial, através das obras *O Ser e o Nada* (publicado originalmente em 1943) e *O existencialismo é um humanismo* (publicado originalmente em 1946), passando depois para a análise propriamente dita, após um capítulo de transição.

Os capítulos seguintes à teoria sartriana foram livremente baseados na classificação proposta por Sartre para as estruturas que compõem a situação, e neles busquei propor uma conversa entre a produção de Karim Aïnouz, sua trajetória e biografia em diálogo com Sartre. Entendo que essa organização, por um lado, facilitou a fluência da proposta de interlocução, mas, por outro, pode ter dificultado a leitura da pesquisa e mesmo a compreensão dessa organização. Eu estava ciente desde o início deste risco e, como já havia alertado na Introdução e no Capítulo 3, entendi que valia a pena corrê-lo. Dada a amplitude e a importância do cinema de Karim Aïnouz e da filosofia sartriana, admito que estou muito longe de dominar esses assuntos, dando conta de toda sua complexidade.

A utilização das ideias de Sartre como perspectiva teórica através da qual busquei um novo olhar para o cinema de Karim Aïnouz ofereceu desafios bastante significativos, dentre os quais destaco a dificuldade de utilizar Sartre para falar de produtos audiovisuais e a ausência, de minha parte, de uma base mais sólida de conhecimentos filosóficos que me permitissem problematizar a filosofia sartriana ou mesmo dialogar com outros filósofos. Minha dificuldade em compreender o pensamento sartriano aliada ao problema de encontrar mecanismos que permitissem uma leitura das imagens em conexão com essas ideias limitaram, no meu entender, a profundidade e a riqueza deste trabalho.

Outro desafio significativo foi a construção, através de fragmentos, de um perfil biográfico de Karim Aïnouz. Se por um lado a grande quantidade de entrevistas concedidas pelo cineasta e de artigos a seu respeito auxiliou minha pesquisa, por outro lado constituíram um caleidoscópio dentre cujas imagens eu não pude visualizar com clareza suas imperfeições ou mesmo suas lacunas – quão menos explorá-las. O texto que produzi a respeito de Karim Aïnouz é de certa forma linear,

coerente e positivo. Eu não explorei os hiatos e as incongruências da trajetória do cineasta, permanecendo, portanto, em uma superficialidade que, embora tenha sido funcional neste trabalho, poderia ter sido ao menos problematizada em algum momento.

Compreendo que a proposta de diálogo aqui apresentada não é infalível, quão menos inquestionável, mas creio na validade e na pertinência da tentativa de aproximação entre os estudos de cinema brasileiro contemporâneo e novas abordagens em interlocução com a filosofia, perscrutando vertentes desse campo que são pouco exploradas, como é o caso do existencialismo. Enxergo, ainda, semelhanças entre o período histórico pós Segunda Guerra Mundial, época de florescimento do existencialismo, e o tempo que vivemos, um contexto rico em paradoxos, recrudescimento de polarizações e de questionamento da democracia e da própria capacidade de sistemas organizados (como Estados) de lidar com desafios persistentes como o abismo social entre ricos e pobres, o racismo e a intolerância, entre outros. Nesse contexto, considero de grande importância o cinema de Karim Aïnouz, que, através de personagens *livres*, reflete acerca do poder individual do ser humano e sua capacidade de transformação e (auto)superação.

Como vimos ao longo deste trabalho, o próprio cineasta entende que essa abordagem pelo individual, que prevalece em seus longas de ficção (e nos objetos aqui tratados), é arriscada, pois pode ser facilmente entendida uma hipervalorização do microcosmo e desvalorização do coletivo, perdendo de foco o enfrentamento de problemas sociais. Em ressonância com Karim, no entanto, creio que é através da esfera individual que as maiores transformações podem ocorrer; que é no indivíduo que inicia a mudança. Ainda que o cinema de ficção não tenha poderes mágicos para transformar o universo e dar fim a algumas mazelas, acredito que ele é um importante instrumento de reflexão e de empoderamento individual, podendo, sim, catalisar mudanças reais.

Reverberando essa crença, reconheço na filosofia sartriana de defesa da liberdade um mecanismo relevante e extremamente potente no que diz respeito a provocar a autorreflexão e o autoquestionamento. A ideia de que estamos condenados pelo nascimento, pela nossa classe social, por nosso passado e até pela existência alheia – dentre outros inumeráveis fatores – é uma tônica comum, inclusive no cinema brasileiro. Ao propor que o ser humano é condenado a ser livre e que essa liberdade pressupõe uma responsabilidade inerente e irrefutável, Sartre nos provoca a questionar nossas escolhas e seus mecanismos, desvelando-nos a possibilidade de agir de um modo diferente. Essa consciência, entretanto, não nos empresta superpoderes para alterar o mundo ao

nosso bel prazer ou concretiza nossa vontade com a força do pensamento; a situação ou facticidade é um aspecto inextricável do *ser livre*. Existimos neste mundo, neste momento, e não em outro.

Ecoando a liberdade sartriana, João, Hermila e Donato, cada um em sua trajetória e a a sua maneira, demostram-nos que se reinventar é possível. Em sua *situação*, da forma como ela é constituída, realizam suas escolhas, buscando concretizar seus projetos (alterando-os quando necessário) e arcando com as responsabilidades de suas decisões. No decorrer das narrativas de *Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely* (2006) e *Praia do Futuro* (2014) faz-se clara a mensagem de que *o lugar e os arredores, o passado, o corpo e o Outro* não limitam a *liberdade*, mas a integram e fortalecem.

Percebi ainda ao longo desse trabalho as conexões entre as trajetórias dos protagonistas de Karim e as escolhas do próprio cineasta, o que reitera a ideia sartriana da indissociabilidade autor-obra e ao mesmo tempo incita nossa própria reflexão acerca da produção deste trabalho.

Consideramos logrados os objetivos aos quais nos propomos no início desta pesquisa, mas entendemos que o diálogo entre o cinema de Karim Aïnouz e a filosofia sartriana pode ser ainda mais explorado em pesquisas futuras, assim como as demais arestas, provocações e ruídos que se originaram ao longo da pesquisa e da escritura desta dissertação.

REFERÊNCIAS

A SALA da praia de Karim e Armando. **Diário do Nordeste**: Caderno 3. Fortaleza, 11 de junho de 2014. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/a-sala-da-praia-de-karim-e-armando-1.1033767>> Acesso em: 20 nov. 2016.

ABBAGNANO, Nicola. Verbete: Existencialismo. **Dicionário de filosofia**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AÏNOUZ, Karim. Macabea com raiva. **Cinemais 33 - Cinema de Poesia. Revista de cinema e outras questões audiovisuais**, Rio de Janeiro, v. 33, p. 177-187, jan./mar. 2003.

ALENCAR, Maria Emília. “**Situação no Brasil é uma aberração**”, desabafa diretor Karim Aïnouz. RFI Convida. Rádio França Internacional. Paris, 12 de abril de 2016. Disponível em: <<http://br.rfi.fr/brasil/20160412-rfi-convida-karim-ainouz>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

ALMEIDA, Carlos Ely. Cineastas brasileiros exibem curtas em projeto especial em Veneza. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/cineastas-brasileiros-exibem-curtas-em-projeto-especial-em-veneza-9739379#ixzz4QaecsqbP>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

ALMEIDA, Rodrigo Davi. **Sartre no Brasil. Expectativas e repercussões**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009

ANDERY, Rafael. Cineasta cearense se inspira em Chico Buarque para retratar mulher comum. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 de março de 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1253899-cineasta-cearense-se-inspira-em-chico-buarque-para-retratar-mulher-comum.shtml>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Novo filme da série Videobrasil Coleção de Autores, Domingo, de Karim Aïnouz, é um curta-metragem autoral e poético sobre a obra do artista dinamarquês Olafur Eliasson**. O filme tem lançamento nacional em outubro, com estreias no Rio de Janeiro, São Paulo e Ceará. 30 set. 2014. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/1789560>>. Acesso em: 09 mar. 2017.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Verbete Mise-En-Scène. In: **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BATISTA, Abraão. **Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo**. 2. ed. Juazeiro do Norte: [s.n.], 2005. Disponível em: <<http://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=4019>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. Viajo porque preciso, volto porque te amo – 5: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. **Blog do Jean-Claude**, 12 de maio de 2010. Disponível em: <www.jcbernardet.blog.uol.com.br/cinema/>. Acesso em: 05 jan. 2017.

BEZERRA, Julio. O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty. **E-compós**, Brasília, v. 13, n. 1, jan./abr. 2010. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/476/422>>. Acesso em: 09 mar. 2017.

BLOG DE CINEMA. Karim Aïnouz na Unifor: uma entrevista. **Diário do Nordeste**, 12 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/geral/karim-ainouz-na-unifor-uma-entrevista/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BORNHEIM, Gerd. A. **Sartre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BORTOLOTI, Marcelo. Para biógrafa de Sartre, filósofo volta a ser debatido por intelectuais franceses. **Folha de São Paulo**: Ilustrada, 26 de junho de 2013a. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1252077-para-biografa-de-sartre-filosofico-volta-a-ser-debatido-por-intelectuais-franceses.shtml>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

BORTOLOTI, Marcelo. Passagem de Sartre pelo Brasil teve muita imprensa e pouca filosofia. **Folha de São Paulo**: Ilustrada, 26 de março de 2013b. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1252007-passagem-de-sartre-pelo-brasil-teve-muita-imprensa-e-pouca-filosofia.shtml>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Alessandra. **Lands in transit: imag(in)ing (im)mobility in contemporary latin american cinema**. 200 f. Florianópolis, 2009. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

BUSSINGER, Rebeca. Corpo, gênero e identidade em Madame Satã. **Revista Psicologia Política**, São Paulo, v. 11, n. 21, jun. 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2011000100008>. Acesso em: 09 mar. 2017.

BUTCHER, Pedro. Cinema de alta voltagem poética: a trajetória de Karim Aïnouz. **Folha de São Paulo**, 13 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1306201005.htm>>. Acesso em: 28 set. 2016.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARNEIRO, Gabriel. Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz. **Revista de Cinema**, 15 maio 2014. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-perturbacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

CAZARRÉ, Marieta. Com 600 mortes em seis anos Brasil é o que mais mata travestis. **Empresa Brasil de Comunicação**, 13 de novembro de 2015. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-11/com-600-mortes-em-seis-anos-brasil-e-o-que-mais-mata-travestis-e>>. Acesso em: 09 jan. 2017.

CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE. 3/4 Walter Carvalho: nomes do nordeste. **Youtube**, 25 maio 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eB9qmtbMiJ0>>. Acesso em: 09 mar. 2017.

CINEFESTIVAIS. “**Momento é de firmar uma nova geração de autores**”, diz curador de **Tiradentes**. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/momento-e-de-firmar-uma-nova-geracao-de-autores-diz-cleber-eduardo-curador-de-tiradentes/>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

CINEMA em 7 cores. Direção e Produção: Felipe Tostes, Rafaela Dias. Brasil, 2008. , Rafaela; TOSTES, Felipe. Documentário. Rio de Janeiro: 2008. (34 minutos), son., color., Mini-DV. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UzzakifdNN4>>. Acesso em 11 mar. 2017

COHEN-SOLAL, Annie. **Sartre**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2005.

COUTINHO, Maurício. Maurício Coutinho. **Youtube**, 17 dez. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=REysIHJVj0M>>. Acesso em: 09 mar. 2017.

CROWELL, Steven. Existentialism. In: ZALTA, Edward. (Ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Stanford, 2016. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/existentialism/>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

CYPRIANO, Tânia. Karim Aïnouz by Tânia Cypriano. **BOMB – Artists in Conversation**, v. 102, winter 2008. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/3046/karim%C2%ADa%C2%ADnouz>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

DANTAS, Dorgival. **Coração**. Intérprete: Aviões do Forró. c2006.

DESASSOSSEGO. Disponível em: <<http://filmedesassossego.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Verbetes Liberdade**. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/liberdade>>. Acesso em: 07 nov. 2016.

DUPONT, Gabrielle. Cine Entrevista com Karim Aïnouz (Brasil). **PuntoLatino.ch**, Genebra, 02 de dezembro de 2012. Disponível em <<http://www.puntolatino.ch/cine-1/cine-entrevistas/5833-cine-entrevista-com-karim-ainouz-brasil-por-gabrielle-dupont-festival-filmar-2012-ginebra>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. Verbetes cogito. In: **Dicionário de Filosofia**. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 1993. Disponível em <<http://bit.ly/2kDpd4O>>. Acessado em 11 de fevereiro de 2017.

E-BOOK do filme Praia do Futuro. Disponível em:

<http://praiadofuturoofilme.businesscatalyst.com/assets/praiadofuturo_pk_pt_16.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2015.

EDUARDO, Cléber. Entrevista com o cineasta brasileiro Karim Aïnouz. **Revista Época**.

Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR70330-5856,00.html>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

ELKAÏM-SARTRE, Arlette. Prefácio. In: SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução de João Batista Kreuch. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FANTASTICO. **A cada 28 horas, um homossexual morre de forma violenta no Brasil**. 19 de junho de 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2016/06/cada-28-horas-um-homossexual-morre-de-forma-violenta-no-brasil.html>>. Acesso em: 09 jan. 2017.

FELDMAN, Ilana; EDUARDO, Cléber. A política do corpo e o corpo político: o cinema de Karim Aïnouz. **Revista Cinética – Programa Cultura e Pensamento, 2007**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm>. Acesso em: 05 jan. 2017.

FONSECA, Rodrigo. A nova caligrafia de Karim Aïnouz é vista em “O abismo prateado”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de março de 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/a-nova-caligrafia-de-karim-ainouz-vista-em-abismo-prateado-8193586>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

FRAIA, Emilio. **Como não ser ator**. Piauí, v. 28, jan. 2009. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/como-nao-ser-ator/>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

GONÇALVES, Gabriela; DOMINGOS, Roney. “Bancada evangélica” quase dobra na Câmara Municipal de São Paulo. **G1**, 06 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/10/bancada-evangelica-quase-dobra-na-camara-municipal-de-sao-paulo.html>>. Acesso em: 09 jan. 2017.

GUEDES, J. O Céu de Suely é também de Simone. **Jornal A Praça**. 29 dez. 2006. Disponível em <<http://www.jornalapraca.com.br/notas/cidade/908-edi-301.html>>. Acesso em 11 mar. 2017

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: A direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014.

HESSEL, Marcelo. Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O céu de Suely - parte 1.

Omelete, 16 de novembro de 2006a. Disponível em:

<<https://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

HOPEWELL, John. Karim Aïnouz, Gullane Launch ‘Neon River’ (EXCLUSIVE). **Revista Variety**, 13 fev. 2016. Disponível em: <<http://variety.com/2016/film/global/karim-ainouz-gullane-launch-neon-river-1201705516/>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

JORNAL Existencial Online. Entrevista com o Filósofo Gerd Bornheim. **Jornal Existencial On Line** - Edição Especial. Caderno do Existencialismo. 2000. Disponível em: <<http://www.existencialismo.org.br/jornalexistencial/entrevgerd2.htm>>. Acesso em 15 jun.2016.

JOSEPH, Felicity; REYNOLDS, Jack; WOODWARD, Ashley. Introduction. In: **The Bloomsbury Companion to Existentialism**. New York: Bloomsbury, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/A79xwy>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

LACERDA, Paula; CARRARA, Sérgio. “E nem me despenteio!” Entre o feminino e o masculino, a elegância e a indecência, Madame Satã ganha a Lapa e faz fama como malandro bom de briga. **Revista de História**, 9 set. 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/e-nem-me-despenteio>>. Acesso em: 13 set. 2016.

LALANDE, André. Verbete Existencialismo. In: **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAMBLE, David. **Entrevista concedida por Karim Aïnouz a David Lambie**. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jv9Whhm-HB8>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

LEMO, Nina. Karim Aïnouz - por que um dos maiores nomes do cinema nacional foi viver em Berlim? **Revista Trip**, n. 230, mar. 2014. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/karim-ainouz>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

LIM, Dennis. **When ‘Poison’ was a cinematic antidote**. 5 nov. 2010. disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/11/07/movies/07poison.html>>. Acesso em: 09 mar. 2017.

LOTUFO, Thiago. Los três amigos. **Revista Trip**, n. 139, nov. 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/2fWKqm5>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

LÖWY, Michael. Prefácio. In: ALMEIDA, Rodrigo Davi. **Sartre no Brasil: expectativas e repercussões**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Isabel Diegues, Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Brasil/França, 2002. (105 minutos), son., color., 35 mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jiuzETOkTFQ>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

MAGALHÃES, Mário. Aïnouz recua e cede crédito em filme. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 15 dez. 2006b. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1512200612.htm>. Acesso em: 11 mar. 2017.

MAGALHÃES, Mário. Ex-parceira de Aïnouz quer crédito em filme. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 13 dez. 2006a. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1312200614.htm>. Acesso em: 11 mar. 2017.

- MARANHÃO, Émerson. Entrevista com o cineasta Karim Aïnouz. **O Povo**, Fortaleza, 29 abr. 2013. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2013/04/29/noticiasjornalpaginasazuis,3047153/entrevista-com-o-cineasta-karim-ainouz.shtml>>. Acesso em: 05 jan. 2017.
- MARTINS, Felipe. “Profecia” de Wagner Moura se cumpre: espectadores abandonam sessões de Praia do Futuro. **O Dia**, Blog LGBT, 22 maio 2014. Disponível em: <<http://blogs.odia.ig.com.br/lgbt/2014/05/22/profecia-de-wagner-moura-se-cumpre-espectadores-abandonam-sesses-de-praia-do-futuro/>>. Acesso em: 15 out. 2016.
- MIRANDA, Marcelo. O olhar afetivo de Karim Aïnouz. **O Tempo**, 27 jult. 2008. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/o-olhar-afetivo-de-karim-a%C3%AFnouz-1.293932>>. Acesso em: 09 mar. 2017.
- MOLINA, Fernando. **Existencialism as Philosophy**. New York: Prentice-Hall, 1962.
- MONTEIRO, Walmir dos Santos. **Nada no bolso ou nas mãos. Influência do existencialismo sartriano na contracultura brasileira (1960-1970)**. Vassouras, 2007. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de História, Universidade Severino Sombra, Vassouras, 2007.
- MORISAWA, Mariane. “Quis fazer um filme em que homem chora”, diz Karim Aïnouz. **Veja**, Berlim, 13 fev. 2014. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/quis-fazer-um-filme-em-que-homem-chora-diz-karim-ainouz/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.
- MORRIS, Katherine J. **Sartre: introdução**. Tradução Edgar da Rocha marques. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. **Brasil: Violência, pobreza e criminalização ‘ainda têm cor’, diz relatora da ONU sobre minorias**. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/brasil-violencia-pobreza-e-criminalizacao-ainda-tem-cor-diz-relatora-da-onu-sobre-minorias/>>. Acesso em: 11 mar. 2017.
- O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Haberle e Peter Rommel. São Paulo: VideoFilmes Produções, 2006. (90 minutos), son., color., 35 mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5hoSyp89MM4>>. Acesso em: 22 mar. 2016.
- OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. **Listagem de filmes brasileiros lançados - 1995 a 2015**. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acesso em: 08 ago. 2016.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. A estética do cinema. **Revista Cult**, v. 175, dez. 2012. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/a-estetica-do-cinema/>>. Acesso em: 28 set. 2016.
- PAIVA, Flávio. O céu de Zoe, Ana Paula e Suely. **Jornal Diário do Nordeste**, Caderno 3, p. 3, 25 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.flaviopaiva.com.br/artigos/293-o-ceu-de-zoe-ana-paula-e-suely-jornal-diario-do-nordeste-25112006.html>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1988.

PAMERLEAU, William C. **Existencialist Cinema**. Reino Unido: [s.n], 1989.

PARENTE, André. **Ensaio sobre Cinema do Simulacro**. Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1998.

PÉCORA, Luíza. Cineasta Karim Aïnouz: “Por que uma pessoa beijar outra é algo polêmico?”. **Último Segundo**, 19 de maio de 2014. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-05-19/cineasta-karim-ainouz-por-que-uma-pessoa-beijar-outra-e-polemico.html>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

PERDIGÃO, Paulo. **Existência e Liberdade. Uma introdução à filosofia de Sartre**. Porto Alegre: LP&M, 1995.

PORTO IRACEMA DAS ARTES. Escola de formação e criação do Ceará. **Laboratório de Audiovisual/Cinema**. Disponível em: <<http://www.portoiracemadasartes.org.br/laborat%C3%B3rios-de-cria%C3%A7%C3%A3o/laboratorio-de-audiovisualcinema/>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

PRAIA do Futuro. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Géorgia Costa Araújo e Hank Levine. *Coração da Selva*. Brasil/Alemanha, 2014. (106 minutos), son., color., 35 mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C5MKocP2W2E>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

RAMOS, Rosângela Patriota. História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. **Nuevos Mundos Mundos Nuevos**. Débats 2007, 12 de janeiro de 2007. Disponível em: <<https://nuevomundo.revues.org/3307>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

REIS, Léa Maria Aarão. Praia do Futuro: o imenso mar de Karim Aïnouz. **Carta Maior**, 29 maio 2014. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Praia-do-Futuro-O-imenso-mar-de-Karim-Ainouz/39/31041>>. Acesso em: 15 set. 2016.

REVISTA DO CINEMA BRASILEIRO. Lançamento do filme Madame Satã vira tema do programa. TV Brasil, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3yvmwrHfibU>>. Acesso em 11 mar. 2017

RIBEIRO, Alberto; BARRO, João Petra de. **Chiquita Bacana**. Rio de Janeiro, 1949.

ROCHA, Flávia Pereira da. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)**. Brasília: 2012, 227 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

RODRIGUES, Geisa. Madame Satã: a potência de um corpo em cena. **Estudos da Linguagem**. Disponível em: <<http://www.estudosdalinguagem.org/index.php/estudosdalinguagem/article/download/418/377>>. Acesso em: 09 mar. 2017.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RUIZ-KELLERSMANN, Cristina. **Pelo mundo**: Kreuzkölln. Disponível em: <<http://crk-communication.com/pdf/kreuzkoelln.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

SANCHEZ, Marco. Coproduções abrem portas para o cinema. **Deutsche Welle**, 13 de jul. 2015. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/coprodu%C3%A7%C3%B5es-abrem-portas-para-o-cinema-brasileiro/a-18541426>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

SARTRE falou sobre teatro. **Folha de São Paulo**, 10 set. 1960, p.1 apud ALMEIDA, Rodrigo Davi. Sartre no Brasil. Expectativas e repercussões. São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p. 67.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução de João Batista Kreuch. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de Ontologia Fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

SENRA, Ricardo. #SalaSocial: ninguém se entende em episódio de “alerta gay” para “Praia do Futuro”. **BBC Brasil**, 22 maio 2014. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/05/220520_ingresso_cinema_carimbo_praiadofuturo_rs>. Acesso em: 19 nov. 2016.

SERAGUSA, Fabiana. Filme inspirado em canção de Chico Buarque é “quase de terror”, diz diretor – entrevista. **Folha**, 23 abr. 2013. Disponível em: <<http://guia.folha.uol.com.br/cinema/1267151-filme-inspirado-em-cancao-de-chico-buarque-e-quase-de-terror-diz-diretor.shtml>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

SHEPHERD, Robert J. Why Heidegger did not travel: existential angst, authenticity, and tourist experiences. **Annals of Tourism Research**, v. 52, p. 60-71, maio 2015.

SOARES, Rosângela. Sexualidade e juventude em O Céu de Suely. **Educação em Foco**, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 91-116, mar./ago. 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaedufoco/files/2010/09/Artigo-05-14.1.pdf>>. Acesso em: 09 mar. 2017.

THE ARAB FUNDS FOR ARTS AND CULTURE. **Scripting workshop for 2012’s Cinema Grantees**. Beirute, Líbano. Disponível em: <<http://www.arabculturefund.org/resources/originals/1372663411-AFACScriptwritingReport-BAT1.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2016.

TV BRASIL. **Cineasta Karim Aïnouz é o convidado de Liliane Reis**. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/estudiomovel/episodio/cineasta-karim-ainouz-e-o-convidado-de-liliane-reis-2016>>. Acesso em: 08 jul. 2016.

TV BRASIL. Lançamento do filme Madame Satã vira tema do programa. **Revista do Cinema Brasileiro**, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3yvmwrHfibU>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

TV CULTURA DIGITAL. **Karim Ainouz no Metrópolis!** São Paulo, maio de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2d592J6mtkE>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

UOL. **Bate-papo com Karim Aïnouz**. 20 out. 2006. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-fala-sobre-o-filme-que-esta-na-mostra.jhtm>> Acesso em: 05 jan. 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2008.

VASCONCELOS, Adriana Santos de. **A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em Bicho de sete cabelças (2000) de Laís Bodanzky e O céu de Suely (2006) de Karim Aïnouz**. Brasília, 2010. 187 f. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

VELASCO, Suzana. O cinema e a arte unidos pela pornografia no filme “Destriected.br”. **Yahoo Notícias**, 6 de agosto de 2011. Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/cinema-arte-unidos-pornografia-filme-destriected-br-104835081.html>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

WORD ECONOMIC FORUM. **The global gender gap report 2016**. Disponível em: <http://www3.weforum.org/docs/GGGR16/WEF_Global_Gender_Gap_Report_2016.pdf/>. Acesso em: 09 jan. 2017.

ANEXO

Neste capítulo, apresento alguns argumentos que demonstram a importância da pesquisa aqui proposta para os campos do cinema e da comunicação. Parte da relevância das discussões incitadas a partir deste Projeto residem em sua originalidade, demonstrada a partir do levantamento do Estado da Arte.

A pesquisa a respeito do Estado da Arte obedeceu a dois eixos distintos. O primeiro buscou mapear o que já foi e vem sendo realizado a respeito de Karim Aïnouz e sua obra; o segundo se lançou para investigar o que foi produzido sobre “cinema e existencialismo”, “cinema existencialista” e “cinema e Jean-Paul Sartre”. Como base dessa pesquisa foram utilizados o Banco de Teses da Capes, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses, anais dos econtros da SOCINE, da COMPÓS e da Intercom, além do buscador Google Acadêmico (esse último de forma menos metódica e estruturada). Quando já de posse de informações (ainda que parciais) a respeito de temas relacionados à proposta da pesquisa, recorreu-se diretamente ao Google para buscar trabalhos, ensaios e artigos.

Nos trechos a seguir, discorre-se apenas o essencial sobre as obras encontradas, pois entende-se que, no decorrer da arguição do trabalho, serão resgatadas as ideias mais interessantes e pertinentes à proposta apresentada.

Karim Aïnouz e sua Filmografia

Uma busca no Banco de Teses da Capes por “Karim Aïnouz” revelou que há seis teses que tratam, em alguma medida, sobre suas obras, em especial “Madame Satã” (1), “O Céu de Suely” (3) e “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2). Três dessas teses são elencadas dentro da área de conhecimento da Comunicação; uma na Educação e as restantes dentro de Letras.

O sertão e sua paisagem mítica recorrente no cinema e na literatura brasileiras são o tema de dois trabalhos: “O Cinema Brasileiro contemporâneo e a invenção do sertão-mundo: errâncias a céu aberto”, de Emile Cardoso Andrade (Universidade de Brasília, 2011) e “A trajetória sertaneja na cinematografia brasileira: das representações literárias e cinemanovistas à reconfiguração do sertão em *Árido Movie* e *Céu de Suely*”, de Leonardo Assunção Bião de Almeida (Universidade Estadual de Santa Catarina, 2012). O estudo do corpo enquanto instância política e de resistência

é realizado a partir de Madame Satã – a pessoa real e o filme – em “As múltiplas faces de madame Satã: estéticas e políticas do corpo, de Ana Paula Veiga Kiffer (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011) e através de O Céu de Suely, na tese “O Corpo Rifado”, de Patrícia Abel Balestrin (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012), que, a partir da etnografia de tela, de Foucault e Butler, investiga os enunciados performativos relacionados à mulher brasileira presentes dentro e fora das telas. Também o corpo, desta vez enquanto instância sensorial múltipla, está no ponto de partida de “Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo” de Erly Milton Vieira Junior (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012), que explora a cinematografia de Karim Aïnouz ao lado de cineastas como Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Gus Van Sant, entre outros. Tratam-se de diretores representativos, segundo o autor, desta vertente cinematográfica (do realismo sensório). “Viajo porque preciso, volto porque te amo” por sua vez se faz presente em duas teses, que o analisam:

- a) sob a perspectiva de uma nova forma de fazer documentário em “Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo” (Universidade de São Paulo, 2012), de Ilana Feldman Marzochi;
- b) como representante de um novo cinema latino-americano em “Ecos do novo cinema latino americano contemporâneo do Brasil, Argentina e Colômbia”, de Lívia Fusco Rodrigues (Universidade Anhembi Morumbi, 2012).

Quando buscamos no mesmo banco pelos títulos de cada um dos filmes, encontramos dois novos registros anteriormente não mapeados: as dissertações “A construção de Madame Satã em suas memórias”, de David Inácio do Nascimento (Universidade Federal de São João Del Rey, 2011) e “Interfaces de um retrato: identidade e representações do gay-homem em Madame Satã”, de André Ricardo Pinheiro Lima (Universidade Estadual de Maringá, 2011). A primeira trata da análise do modo com que se dá a construção da identidade de Madame Satã no livro “Memórias de Madame Satã” (oriundo das histórias narradas por João Francisco ao jornalista Sylvan Paezzo), dialogando também com outras representações a respeito do personagem histórico, como o filme de Karim. Já a segunda dissertação analisa o filme de Karim com relação à representação, no cinema, de um personagem masculino e homossexual.

Ao buscarmos, ainda no Banco de Teses da Capes, a partir dos títulos dos longas de Karim (*Viajo porque preciso, volto porque te amo, Céu de Suely, Abismo Prateado e Praia do Futuro*) não é encontrado qualquer resultado diferente dos anteriormente mapeados.

Na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, ao procurarmos por “Karim Aïnouz” encontramos nove registros, alguns dos quais (teses) já haviam sido encontradas na busca pelo Banco de Teses da Capes. Elencamos aqui então as dissertações mapeadas, de acordo com o tema geral de que tratam.

A representação do sertão no cinema é um assunto recorrente, sendo explorado por “O salto do Cinema Brasileiro Contemporâneo no Céu do Sertão: uma análise dos filmes “O Céu de Suely” e “Viajo porque preciso, volto porque te amo”, de Márcia Vanessa Malcher dos Santos (Universidade Federal de São Carlos, 2014); pelo trabalho “Tradição e contradições: A Representação do Nordeste no Cinema Brasileiro Contemporâneo”, de Mariana Marinho (Universidade Federal da Bahia, 2013); e, finalmente, pela dissertação “O poder do local: sertões nordestinos no cinema brasileiro contemporâneo”, de Diogo Cavalcanti Velasco (Universidade Estadual de Campinas, 2010). Já a representação do pobre no cinema brasileiro forma o eixo de “O pobre em cena: Representação no Cinema Brasileiro Contemporâneo”, de Paula Diniz Lins (UnB, 2009), que aborda, dentre outros filmes, “O Céu de Suely”. Com um viés diferente das dissertações até aqui citadas está “A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em “Bicho de Sete Cabeças” (2000), de Laís Bodansky e “O Céu de Suely” (2006) de Karim Aïnouz” de Adriana Santos de Vasconcelos (Universidade de Brasília, 2010).

De maneira análoga ao que realizamos na busca no Banco de Teses, procuramos também na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações pelos títulos dos longas de Karim Aïnouz. A partir daí, encontramos outras dissertações: “A Linguagem Poética de Walter Carvalho: Um Diálogo entre Fotografia no Cinema e Artes Plásticas”, Ana Carolina Roure Malta de Sá (Universidade de Brasília, 2014), tratando sobre *Madame Satã*. A respeito de “O Céu de Suely”, há mais resultados: “Coprodução cinematográfica internacional e política audiovisual brasileira (1995-2010)”, de Flávia Pereira da Rocha (Universidade de Brasília, 2012); “A Construção do Protagonismo Feminino no Cinema Pernambucano na Contemporaneidade. Uma análise sobre o Édipo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário sobre a mulher pernambucana”, de Maria Alice Lucena de Gouveia (Universidade Federal de Pernambuco, 2009), e “Culturas Juvenis

na Tela: Representações no Cinema Brasileiro Contemporâneo”, de Rodrigo Oliveira (Universidade Federal da Bahia, 2014).

Em buscas realizadas no Google Acadêmico a partir dos títulos dos filmes de Karim Aïnouz foram mapeados alguns artigos, dentre os quais destaca-se “Metáfora e profundidade: os usos e os efeitos da imagem em ‘Praia do Futuro’”, de Camila Vieira Silva, então Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e orientanda de Denilson Lopes. O professor da UFRJ é um autor recorrente de ensaios e trabalhos que, quando não tratam exclusivamente de Karim Aïnouz, dialogam de alguma forma com os trabalhos do cineasta. Em “Só vou voltar quando me encontrar”, o filme *O Céu de Suely* aparece em meio a diversos filmes internacionais e nacionais, cujo ponto em comum são personagens que experenciam o amor e, às vezes a partir desse, colocam-se em movimento e em situações de mudanças significativas. Já no ensaio intitulado “Madame Satã”, escrito em 2014, Denilson resgata o filme de Karim para realçar a importância do longa em um contexto de retomada da produção de filmes sobre temática LGBT no Brasil, sobretudo por ter politizado “[...] a homossexualidade e o *cross-dressing*, incorporando questões de classe, etnia, condição periférica, sem aderir a narrativas hollywoodianas nem a hetero e homonormatividades [...]” (LOPES, 2017).

Através do ensaio de Denilson Lopes sobre (dentre outros filmes) “Céu de Suely”, cheguei até a pesquisadora Alessandra Brandão, professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem – Unisul e autora de “O chão de asfalto de Suely (ou a Anticabária do Sertão de Aïnouz)” (BRANDÃO, 2008) e “Re-imaginando a migração: a (i)mobilidade e o retorno para o sertão em *O céu de Suely*” (BRANDÃO, 2010), artigo que analisa o longa de Karim sob perspectiva do deslocamento e sua consequente desestabilização da noção de identidade enquanto algo fixo. “Céu de Suely” integrou o corpus da tese de Doutorado da autora (BRANDÃO, 2009), que por sua vez deu origem a outros artigos⁸⁸.

Em 2015, durante o encontro anual da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual, Alessandra participou de uma rodada de sessões individuais intitulada “Leituras de Praia do Futuro”, coordenada João Luiz Vieira (UFF). O trabalho da pesquisadora, intitulado “A

⁸⁸Como “Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI”, publicado na Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (v. L, n. 1, 2012) e “Mulheres que se (co)movem: cartografias queer latino-americanas”, publicada na Imagofagia - Revista de la Asociación de Estudios e de Cine e Audiovisual em 2015 em coautoria com Ramayana Lira.

(i)mobilidade no cinema de Karim Aïnouz: notas sobre Praia do Futuro” foi apresentado junto de “O trânsito de corpos e ‘uso’ do Brasil no cinema transnacional”, de João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, n.d.); “Futuros queer transnacionais em Praia do Futuro”, de Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) e “Praia do Futuro: um antimelodrama?”, de José Gatti (Universidade Tuiuti do Paraná, s.d.).

Pesquisas realizadas de forma aleatória no buscador Google Acadêmico a partir dos títulos dos longas de Karim nos levaram a outros artigos como “Madame Satã: a potência de um corpo em cena”, de Geisa Rodrigues (2017), “O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty”, de Julio Bezerra (2010), também da UFF; “Corpo, gênero e identidade em Madame Satã”, de Rebeca Bussinger (2011) e “O Céu de Suely: identidades juvenis e sexualidade”, de Rosângela Soares (2009).

Ao buscarmos nos anais da Intercom, também nos deparamos com uma série de artigos a respeito de Karim Aïnouz e seus trabalhos. Nos anais do congresso Intercom Sul 2016, realizada em Curitiba foram três (NILSSON; ROSSINI, 2016) trabalhos: “Alice (2008) e as paisagens do não pertencimento em Karim Aïnouz”, de Fábio Raddi Uchôa (Pós-Doutorando e Professor Colaborador do PPGIS/UFSCar), “Masculinidades performáticas em Madame Satã” de Paulo Roberto Ferreira de Camargo (Doutorando do curso de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná e professor dos cursos de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica do Paraná e do Centro Universitário UniBrasil). No Encontro Nacional, realizado no Rio de Janeiro em 2015, foram apresentados dois trabalhos a respeito da obra de Karim: “São Paulo: país das maravilhas - A construção da metrópole contemporânea em ‘Alice’”, de João Vitor Resende Leal (Doutorando do PPGMPA-ECA-USP) e “Suely em um céu de vaga-lumes. A esperança sobrevivente no cinema ‘pós-utópico’, de Ana Paula Daudt de Lima Brandão (Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-RJ). Já em 2014, também no Encontro Nacional, apenas um trabalho havia sido apresentado: “Metáfora e profundidade: os usos e os efeitos da imagem em ‘Praia do Futuro’”, de Camila Vieira da Silva, já mencionado anteriormente.

Nos anais da SOCINE também é possível encontrar alguns trabalhos sobre Karim Aïnoz e seus filmes. Sobre *Madame Satã*, por exemplo, mapeamos “A articulação de corpo e alteridade em Madame Satã” (2003), de Wilton Garcia; “Madame Satã enquadrado” (2005), de Geisa Rodrigues e “Movimentos de Violência em Madame Satã”, de Ramayana Lira (Socine, 2011). Sobre *O Céu*

de *Suely* encontramos o já maeado “O chão de asfalto de *Suely* (ou a anticabíria do sertão de Aïnouz), de Alessandra Brandão, apresentado na Socine de 2008 e “Azuis de Ozu e Aïnouz: clausura e deslocamento”, de Sandra Fischer (Universidade de Tuiuti do Paraná), também de 2008. Em 2012, foi a vez de “O sertão utópico do cinema brasileiro contemporâneo”, de Marcelo Dídimo Souza Vieira.

O número significativo de trabalhos a respeito de Karim Aïnouz e de seus filmes, até aqui brevemente listados, são um indicador do grande interesse que o diretor desperta com sua obra não apenas no campo do cinema e da comunicação, mas também na educação, na psicologia e em Letras. À exceção, entretanto, do artigo de Julio Bezerra publicado na revista da Compós em que *Madame Satã* é analisado através da fenomenologia de Merleau-Ponty⁸⁹, não foram encontrados outros trabalhos que estabeleçam um diálogo entre o cinema de Aïnouz e a filosofia.

Existencialismo e Cinema

Ao buscarmos trabalhos no Banco de Teses da Capes a partir da palavra-chave “existencialismo” são encontrados 61 resultados, em sua maioria pertencentes ao campo da Filosofia (15), de Letras (7) ou da Educação (7). Apenas uma tese consta como vinculada ao campo da comunicação: trata-se do trabalho intitulado “Teorias da Comunicação: cultura, memória e transcendência pelo foto-realismo de Gerhardt Richter. Aura e Ruína do Século XX Alemão”, de Raquel Brosco (Universidade de Sorocaba, 2012). Percorrendo-se o resumo dos trabalhos mapeados, percebe-se que não há propostas de estabelecimento de diálogo entre o existencialismo e o cinema.

Quando realizamos a mesma busca (por “existencialismo”) na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações obtemos uma lista extensa de trabalhos⁹⁰, dentre os quais encontramos apenas dois relacionados ao cinema. São eles: “A Dimensão do Silêncio no cinema de Valerio Zurlini”, de Celia Regina Cavalheiro (Universidade de São Paulo, 2008), tese na qual a autora analisa “A Primeira Noite de Tranquilidade” sob viés existencialista e “As máscaras da maldade humana, em Ingmar Bergman: chave para a compreensão de uma rede conceptual de tratamento

⁸⁹“O fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty não é filiado ao existencialismo, embora assim apareça em alguns textos dedicados ao assunto.” (PENHA, 1982, p. 79).

⁹⁰Obtem-se o número de 160 resultados, porém esse número não é exato: muitos trabalhos aparecem mais de uma vez na lista de resultados.

fílmico e filosófico”, tese de António Júlio Andrade Rebelo (Universidade de Évora, 2014)⁹¹, em que o existencialismo é abordado como um dos temas filosóficos da obra do diretor sueco. No mesmo banco de dados, ao procurarmos por “cinema existencialista” encontramos dois resultados: a tese já citada sobre Vareio Zurlini e a dissertação “Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)”, de Geovano Moreira Chaves (Universidade Federal de Minas Gerais, 2010), na qual o existencialismo é abordado em relação à prática dos cineclubes.

Não foi mapeada durante as buscas no Banco de Teses ou na Biblioteca Digital Brasileira a dissertação “Nada no bolso ou nas mãos - Influências do existencialismo sartriano na contracultura brasileira entre 1960-1970”, de Walmir dos Santos Monteiro (Universidade de Vassouras, Rio de Janeiro), de 2007. Orientada pelo professor José Augusto dos Santos na linha de História Cultural, o trabalho se propõe a investigar as influências do existencialismo sartriano no movimento da contracultura, tomando como base “[...] produções do teatro, do cinema, da música e das artes plásticas realizadas por treze artistas brasileiros no período 1960-1970 [...]” (MONTEIRO, 2007). De acordo com Monteiro, a influência de Sartre pode ser vista em “Os Cafajestes”, de Ruy Guerra (1962); “Deus e o Diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha (1964); “A Margem”, de Ozualdo Candeias (1967); “Noite Vazia” (1964) e “Palácio dos Anjos” (1970), sendo esses últimos de autoria de Walter Hugo Khoury. Embasando seu argumento central, Monteiro mostra a ligação entre a temática dos filmes em questão e o existencialismo sartriano através de declarações de teóricos do cinema, críticos da época, além de trechos de entrevistas com os diretores dos filmes, nos quais influência do pensamento sartriano e conexão com a filosofia existencialista nos filmes são declarados abertamente. Não há, entretanto, uma problematização dessa ligação, quanto menos uma demonstração de *como* essa influência existencialista se faz presente nos filmes.

Offline, em nossa procura no Sistema de Bibliotecas da UFRGS através do termo “existencialismo” foi mapeado o livro “Ensaio sobre o Cinema do Simulacro: Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo” de André Parente (1998). Na obra, na parte referente à “cinema existencial”, o autor reflete sobre a obra de Yasujiro Ozu, Jean Renoir, Robert Bresson, Alain Tanner e Andrei Tarkovski. Um sinal sobre o que Parente o autor entende pela categoria “cinema existencial” é dada por Liliane Heynemann, no prefácio da obra: “[...] trata de autores que, guardadas as diversidades de suas escritas, inscrevem-se na retomada de uma

⁹¹Em uma breve leitura, não identificamos a razão pela qual a referida tese consta no Biblioteca Digital Brasileira.

perspectiva espiritual encarnada na espessura mesma da existência, expressa nas operações filmicas” (HEYNEMANN, 1998, p. 11-12). Cada um dos diretores elencados no “cinema existencial” é apresentado através de um ensaio, no qual são abordados aspectos da biografia e da filmografia dos cineastas. Não há uma sistematização ou apresentação dos elementos que caracterizem o cinema existencialista em si e o porquê da escolha deste ou daquele diretor como seu representante.

Os resultados das buscas pelo Estado da Arte permitem-nos defender a originalidade do trabalho aqui proposto. Como verificamos na primeira fase desta pesquisa, embora haja um número significativo de trabalhos a respeito dos filmes de Karim Aïnouz, nenhum deles se propõe a estabelecer um diálogo entre suas obras e o existencialismo

Na segunda etapa de nossa procura por trabalhos que, partindo do existencialismo, se relacionassem com o cinema, sequer obtivemos um resultado expressivo: dentre todos os trabalhos mapeados, apenas um se referiu ao cinema brasileiro e sua relação com o existencialismo. Observa-se, com isso, que a questão existencial não é uma chave de leitura nem dos filmes brasileiros nem dos filmes do cineasta cearense.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Alessandra. O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabíria do sertão de Aïnouz). **Estudos de Cinema**, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=mELIP4mqfdgC&pg=PA92&lpg=PA91&ots=uS062YkwfV&dq=BRAND%C3%83O,+Alessandra.+O+Ch%C3%A3o+de+Asfalto+de+Suely#v=onepage&q=BRAND%C3%83O%2C%20Alessandra.%20O%20Ch%C3%A3o%20de%20Asfalto%20de%20Suely&f=false>>. Acesso em: 09 mar. 2017.

BRANDÃO, Alessandra. Re-imagining migration: (im)mobility and the return to the sertão in Suely in the sky. **Crítica Cultural**, v. 5, n. 2, 2010. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/707>. Acesso em: 09 mar. 2017.

ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 15., Rio de Janeiro, 2011. **Anais...** Rio de Janeiro, 2011.

HEYNEMANN, Liliane. Prefácio. In: PARENTE, André. **Ensaio sobre Cinema do Simulacro**. Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1998.

LOPES, Denilson. **Madame Satã**. Disponível em:

<https://www.academia.edu/12524453/Madame_Sat%C3%A3>. Acesso em: 09 mar. 2017.

MONTEIRO, Walmir dos Santos. **Nada no bolso ou nas mãos. Influência do existencialismo sartriano na contracultura brasileira (1960-1970)**. Vassouras, 2007. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de História, Universidade Severino Sombra, Vassouras, 2007.

NILSSON, Bibiana; ROSSINI, Miriam. Identidades em trânsito no cinema e Karim Aïnouz. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 17., São Paulo, 2016. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2016.

PENHA, João da. **O que é o existencialismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.