

Liberdade e Passado: Hermila e Donato pelas lentes de Sartre¹

Bibiana NILSSON²

Miriam de Souza ROSSINI³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Este artigo visa a investigar a construção estética e narrativa da liberdade (de acordo com Sartre) no cinema ficcional de Karim Aïnouz a partir do estudo do passado dos personagens Hermila (*O Céu de Suely*, 2006) e Donato (*Praia do Futuro*, 2014). Para isso, apresenta-se brevemente as ideias de Sartre a respeito da liberdade e da situação, presentes em *O Ser e o Nada* (2015) e *O Existencialismo é um humanismo* (2014). No cruzamento entre autor e filmes, é possível observar que o peso do passado não impede os personagens de seguir adiante, assim como eles não são definidos por suas escolhas.

Palavras-chave: cinema, liberdade, Karim Aïnouz, Sartre

Estabelecendo um diálogo entre Karim Aïnouz e Sartre

À primeira vista, uma aproximação dos nomes do filósofo francês e do cineasta brasileiro podem causar estranhamento. Ao observarmos, entretanto, a forma com que alguns protagonistas de Aïnouz *existem* nos filmes; suas atitudes inquietas, errantes e seus comportamentos desafiadores do *status quo* – como no caso de João Francisco (*Madame Satã*, 2002), Hermila (*O Céu de Suely*, 2006) e Donato (*Praia do Futuro*, 2014) – tal conexão se torna mais plausível.

Observando as trajetórias de Karim Aïnouz e Jean-Paul Sartre, uma similaridade se destaca: o engajamento político. Intelectuais atentos às idiosincrasias de seus tempos, cada um a seu modo – Sartre sempre de maneira polêmica e Karim de forma mais discreta – assume (assumiu, no caso de Sartre) um posicionamento político claro em seus universos, tratando dos desafios e contradições de seu tempo através de suas obras. Ao

¹Trabalho apresentado no GP Cinema, DT 4 – Comunicação Audiovisual, XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Assessora de Imprensa do Instituto Goethe. email: bibitnilsson@gmail.com

³ Doutora em História (UFRGS) e Mestre em Cinema (USP). Graduada em Jornalismo (PUCRS) e em História (UFRGS). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação e do Departamento de Comunicação da UFRGS. Bolsista de Produtividade do CNPq, email: miriams.rossini@ufrgs.br

longo da escritura de minha dissertação intitulada *Cinema, Situação e Liberdade; Karim Aïnouz em Diálogo com Sartre*, outras ligações se evidenciaram. A principal delas, porém, foi o fato de as ideias de Sartre 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, ao meu ver, com as trajetórias de João Francisco (*Madame Satã*, 2002), Hermila (*O Céu de Suely*, 2006) e Donato (*Praia do Futuro*, 2014).

Neste artigo, apresentaremos um recorte desta perspectiva, nos debruçando sobre a construção do passado desses dois últimos protagonistas pelo viés sartriano. *O Céu de Suely* (2006) foi lançado alguns anos após a estreia de Karim Aïnouz no cinema comercial com *Madame Satã* (2002). Assim como João Francisco, Hermila, protagonista, também desafia papéis e convenções. 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.

Já *Praia do Futuro* (2014) é atualmente o longa de ficção mais recente de Aïnouz e 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.

A partir de minha inquietação acerca da construção de Hermila (*O Céu de Suely*, 2006) e Donato (*Praia do Futuro*, 2014) como personagens livres, que tomam as rédeas de suas vidas, delineou-se a pergunta que norteia este trabalho: como é construída, estética- e narrativamente, a *liberdade* (de acordo com Sartre) no cinema ficcional de Karim Aïnouz a partir do conceito sartriano de *passado*? Para respondê-la, precisamos compreender, inicialmente, os conceitos de liberdade, situação e passado.

O ser humano⁴, de acordo Sartre, não tem uma essência que preceda a sua existência. Primeiro o ser humano surge no mundo e apenas depois se define. Não há qualquer coisa que a priori defina o ser humano, ou um Deus que conceba a natureza humana. A essência do ser humano surge a partir de seus atos (SARTRE, 2014, p.45-46). Desta maneira, a liberdade é inerente ao ser humano; não se trata de uma característica ou de uma *forma de ser* complementar ao 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).

Uma vez que a existência precede a essência, e que o ser humano é aquilo que faz de si, então a responsabilidade pelo que é feito recai sobre o próprio sujeito (SARTRE, 2014, p.20). Essa responsabilidade, entretanto, não diz respeito unicamente ao indivíduo com relação a ele mesmo, mas dele com o mundo. A liberdade assume um papel fundamental, pois é a partir dela que o ser humano poderá eleger e erigir seu projeto sobre si – mas não sem considerar os outros:

Se a essência da liberdade é a escolha, e se a liberdade é escolha, e se a liberdade é o fundamento de todos os valores, isso implica sua defesa pelo homem. E ao defender a liberdade, o homem reconhece seu caráter universal, pois, ao defendê-la, o faz para si e para todos os homens. (SARTRE, 2014, p.47)

Lançado no mundo, o ser humano é condenado a escolher o que fará de si: não há espaço para passividade completa, pois mesmo a recusa em escolher é, em si mesma, uma escolha. Essa escolha, entretanto, é uma escolha *situada*. De acordo com Sartre, o ser humano 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:

⁴ Embora Sartre e outros autores existencialistas utilizem a palavra “homem” como sinônimo de “ser humano”, optaremos neste trabalho por falar em “ser humano”. Os trechos das obras sartreanas entretanto não serão alterados.

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.

Neste trabalho, como já citamos anteriormente, nos concentraremos no *passado*. Antes disso, porém é importante evidenciar que, 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*. A construção dessa *situação* no cinema se dá, portanto, tanto de forma narrativa quanto estética. Para acessá-la, utilizaremos como método a análise fílmica e, portanto, consideremos 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 construído o *passado* dos protagonistas Hermila e Donato e, a partir daí, vislumbrar como a *liberdade* é engendrada estética e narrativamente no cinema de Karim Aïnouz.

Antes de realizar esse movimento, entretanto, falta-nos delinear aqui o conceito de *passado* para Sartre. Como mostramos anteriormente, 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).

O passado de Hermila e Donato

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. 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.

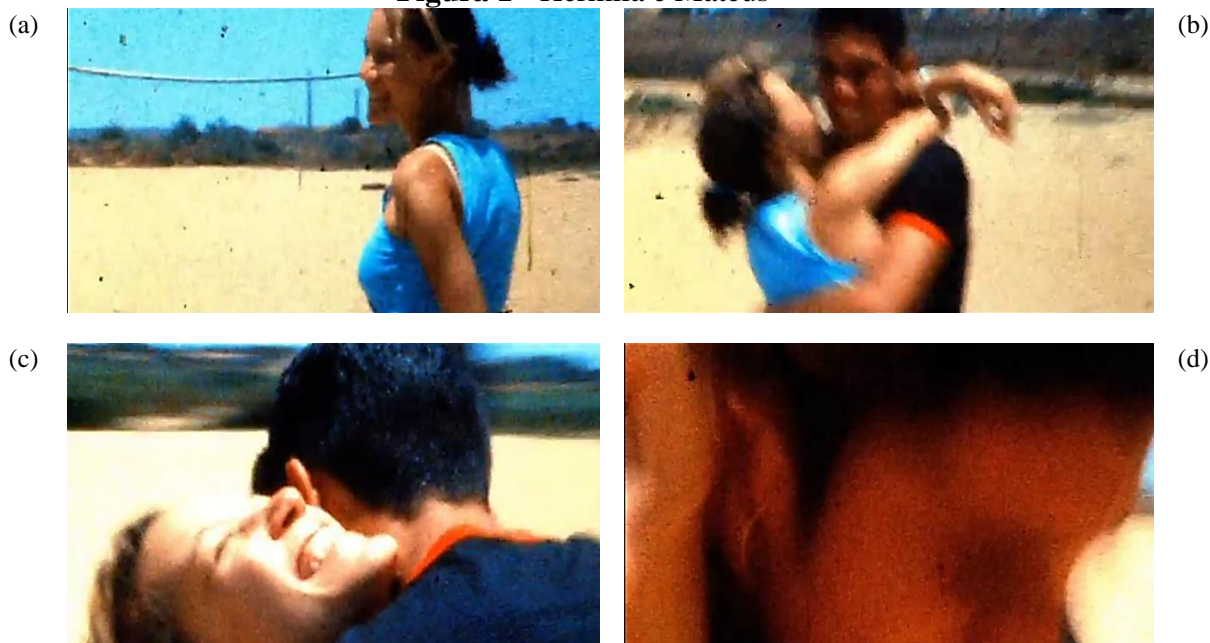
No decorrer da narrativa de *O Céu de Suely* (2006), o passado vai se transformando no grande fantasma de Hermila, personificado através de Mateus e do próprio Mateusinho. Temos acesso a esse passado nos momentos iniciais do filme, após o título, através de uma sequência especial, completamente diferente do restante do longa em termos materiais, narrativos e também estilísticos. No trecho (que vai de 24” a 2’06” – Figuras 1a a 1d), 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 1 - 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*⁵ 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 [...].

⁵*Tudo o que eu tenho* é a versão brasileira da *Everything I Own*, gravada pela banda Bread em 1972.

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.

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 2a), João (Figura 2b) e a vendedora da loja em que Hermila é hostilizada) falam a respeito das mechas do cabelo de Hermila:

Figura 2 - O cabelo de Hermila

(a)



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



(b)

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).

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 oitos 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 Alexanderplatz⁶, 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 gigante⁷, 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.

⁶Local onde se localiza a *Fernsehturm* [Torre de Televisão], uma das construções símbolo da capital alemã, sobretudo da antiga Berlim Oriental.

⁷Trata-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.

Na sequência de 1h09' a 1h10'46", Ayrton segue Donato até em casa e entra com ele no elevador (Figura 3a). Quando Donato sai, Ayrton o chama e pergunta em alemão: "Hey! Hast du mich vermisst? [pequena pausa] Esqueceu de mim, foi?" (Figura 3b). Donato o olha, não acreditando no que vê (Figura 3c). Ayrton então parte para cima do irmão, socando-o (Figura 3d). Donato o abraça, tenta contê-lo, o beija (Figura 3e). Ayrton se desvencilha, dá alguns passos consternado (Figura 3f) e depois novamente ataca Donato, encurralando-o no canto da parede (Figura 3g). 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 3h).

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 3 - 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, poder-se-ia 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 4a a 4d). 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 4 - 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 arranjou. 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 4c), 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 congrega 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 5a a 5d).

Figura 5 - Donato e Ayrton – Praia (continua...)



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

Figura 5 - Donato e Ayrton – Praia (continuação...)

D.: Sempre quis trazer tu aqui. Desde que eu soube dessa praia, onde o mar sumia.	A.: Ôx, aqui é o meio do mar, é?
A.: Ele some e vai pra onde?	D.: Eu só pensava que tu ia adorar essa praia.
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.: Sem água.
	D.: Sem água.

Fonte: transcrição do diálogo do filme *Praia do Futuro* (2014).

O enquadramento final deste diálogo, formado pelos dois irmãos de perfil (Figura 5d), 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 *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.

Considerações Finais

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.

Essa postura dos personagens subverte o senso comum, que não raro vê o ser humano enquanto determinado pelo meio no qual se insere, bem como o eco dessa perspectiva, presente no cinema de personagens-vítimas de sua situação. Em contraste com personagens aprisionados a sua classe, gênero ou lugar de origem, recorrentes no cinema brasileiro ao longo da história, Hermila e Donato destacam-se por sua subjetividade. Donos de suas próprias trajetórias, não sucumbem às estruturas que poderiam significar obstáculos intransponíveis e determinantes da sua condição. Tal *forma de existir* carrega consigo uma mensagem importante de empoderamento para além das telas, dado o papel fundamental do cinema no que diz respeito à proposição de reflexões e problematizações acerca do nosso contexto da maneira como vivemos.

Entendemos, assim, que a utilização do existencialismo sartriano como base teórica para o estabelecimento de um olhar sobre os filmes de Karim Aïnouz oferece uma perspectiva instigante para investigar a produção do diretor, possibilitando-nos também outros pontos de vista para a análise fílmica e os estudos de Cinema.

Referências bibliográficas

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.

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.

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.