



# Mares e aquários: águas do deslugar no cinema de Karim Aïnouz

*Seas and aquariums: Karim Aïnouz and the waters of displacement*



Lucas Soares de Souza<sup>1</sup>

Sandra Fischer<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Vinculado à linha de pesquisa Estudos do Cinema e Audiovisual. Bolsista CAPES-PROSUP. Membro do grupo de pesquisa TELAS: Cinema, Televisão, Streaming e Experiência Estética. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Claretiano. Bacharel em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). E-mail: lucassouza@edu.unirio.br.

<sup>2</sup> Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP. Docente Colaboradora do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa TELAS: Cinema, Televisão, Streaming e Experiência Estética (UTP/CNPq). E-mail: sandrafischer@uol.com.br

**Resumo:** A partir da análise comparativa entre *Praia do Futuro* (2014) e *A vida invisível* (2019), do cineasta Karim Aïnouz, o trabalho explora os efeitos de sentido simbólicos provocados pelos elementos espaciais que circundam as personagens nos filmes. Atenta-se à forma como figuras da natureza, cores e objetos cênicos, e elementos medulares na construção estética e narrativa dos filmes abordados aludem à condição psicológica e existencial das personagens e dialogam com seus arcos dramáticos e situações de *deslugar*.

**Palavras-chave:** Karim Aïnouz; *Praia do Futuro*; *A vida invisível*; *deslugar*/deslocamento; falta.

**Abstract:** From the comparative analysis between *Praia do Futuro* (Brasil/Germany, 2014) and *A vida invisível* (Brasil, 2019), directed by Karim Aïnouz, this work assesses meaning effects induced by the spatial features surrounding the characters. It aims to identify how nature, colors and scenic objects, and central elements of the films' aesthetical and narrative construction reflect the characters' psychological and existential aspects and dialogue with their dramatic arcs and situation of *deslugar*/displacement.

**Keywords:** Karim Aïnouz; *Praia do Futuro*; *A vida invisível*; *deslugar*/displacement; absence.

## Considerações introdutórias

Não é incomum, nas obras de alguns artistas, a presença de algo que retorna. Algo da ordem do pensamento – ideia, sensação ou sentimento – que, como um sintoma, teima em retornar. Não como mera repetição, diga-se, mas como reelaboração: retorno cíclico de algo que, a cada vez que ressurge, exhibe uma faceta diferente. Karim Aïnouz é um desses artistas. Há um elemento em seu cinema que retorna de forma recorrente: o deslocamento. Em muitos de seus filmes, as personagens deslocam-se física e afetivamente: fogem, saem, buscam, retornam, perambulam.

Na dimensão do *entre*, a expressão *deslocar-se*, assim como o termo *deslugar* (FISCHER, 2010a), afirma a negativa do espaço, evidenciando lacunaridades que afetam aquele que se *desloca*, no momento que se aloja entre o sair de um lugar e o chegar a outro. À palavra *deslocamento* impomos o sentido de um *estado* entre dois sítios, talvez pela angústia mórbida de imaginarmos a possibilidade de deixar um lugar sem alcançar outro, ou seja, chegar a lugar nenhum. A relação entre os dois termos – *deslocamento* e *deslugar* – se estabelece na medida em que o segundo indica plenamente a ausência que o primeiro sutilmente evoca.

Estabelecida a aproximação do *deslocamento* à noção de *deslugar*, torna-se evidente a reiteração também desta última condição no cinema do diretor cearense, como já observaram Aline Vaz e Tarcis Prado Júnior (2020) no que tange à protagonista de *O céu de Suely* (2006). Com base na abordagem dos pesquisadores, analisaremos aqui a forma como as personagens de *Praia do Futuro* (2014) e de *A vida invisível* (2019) elaboram suas existências diegéticas em *deslugar*.

A inspiração para a análise comparativa dos objetos em foco nasce da insistência de um curioso elemento, presente em ambos os filmes de Aïnouz: o aquário (Figura 1). Vaz e Prado Júnior (2020) apontam que a presença do aquário em *Praia do Futuro* (2014) não estava no roteiro original, e ocorreu por conta de um desvio do previsto (característica típica do processo criativo do cineasta). Apesar de o aquário ser aderido posteriormente ao filme, quase como obra do acaso, sua figura carrega significativa carga simbólica, assim como se dá em *A vida invisível* (2019). Sua “eloquência” é tal que ousaríamos afirmar que funciona quase como personagem nas duas tramas, atrelado aos arcos narrativos e alusivo às cronotopologias que ali se alojam. Essa premissa é potencializada por outra notável presença conectada à água: o mar.

A abordagem metodológica delinea-se a partir da ideia de semi-simbolismo de Jean-Marie Floch (1985). Ou seja, para elaborar os efeitos de sentido poéticos nos filmes, levou-se em consideração a noção de semissimbolismo, de acordo com o pensamento

do autor. Os elementos analisados (as cores, os objetos, as palavras, as expressões etc.) não são compreendidos aqui como símbolos preestabelecidos, fechados e passíveis de deslocamentos imediatos a outras imagens, e sim como elementos que constroem sentidos inseridos especificamente nos universos diegéticos abordados.

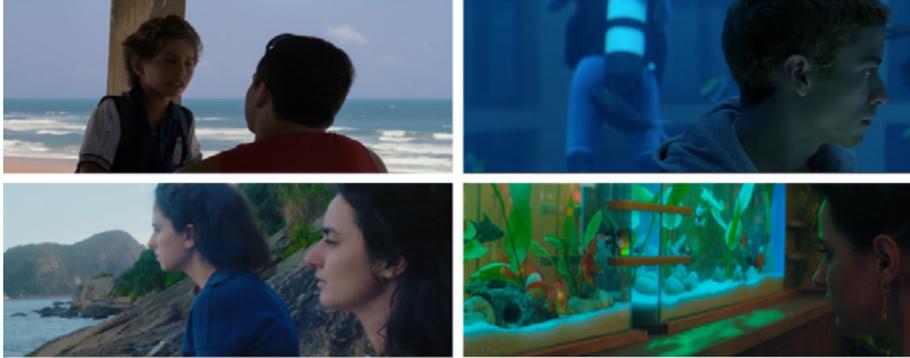


Figura 1: Quadros de *Praia do Futuro* (2014) e de *A vida invisível* (2019)<sup>3</sup>

## Deslocamentos e faltas

De acordo com o pensamento de Jacques Lacan (1995), a falta, além de estrutural ao sujeito, é aquilo que impulsiona o desejo e, consequentemente, os movimentos subjetivos. Em ambos os filmes, os arcos narrativos das personagens se desenham pela falta, como consequência de separações, e pela busca do reencontro com o objeto faltante. Os deslocamentos (ou permanências) são impulsionados por ausências que se apresentam sob duas principais facetas: a impossibilidade do amor romântico e o impedimento da relação fraternal. Os desdobramentos dessas duas dimensões da falta são o cerne das tensões dramáticas. Por se deslocarem em busca de viver um amor, as personagens Guida, de *A vida invisível* (2019), e Donato, de *Praia do Futuro* (2014), inauguram a ruptura que, por seu turno, culmina na segunda ordem da falta: a da relação fraternal. O descolamento familiar, resultante de escolhas assumidas, não se estabelece devido aos respectivos relacionamentos amorosos, mas em decorrência de uma terceira contingência da falta: a não aceitação da família a esses amores e seus desdobramentos. No caso de Donato, uma relação homoafetiva e, no de Guida, a fuga com o amante forasteiro e a consequente gravidez fora do casamento. A recíproca falta que os irmãos e as irmãs sofrem, bem como a questão do deslocamento espacial, é aquilo que os faz

<sup>3</sup> As imagens da montagem correspondem respectivamente, da esquerda para direita e de cima para baixo, aos seguintes quadros filmicos: 8min 3se 1h 7min 33s (*Praia do Futuro*); e 3min 5s e 1h 26min 5s (*A vida invisível*).

adentrar os campos do *deslugar*. Constrangidas pela falta, as personagens se tornam como peixes em um aquário.

A noção de *deslugar* se desenha em torno do caráter de uma labilidade permeada pela construção/desconstrução, pelo desconforto e desalojamento. O conceito, como aponta Fischer (2014), não se constitui de uma ideia com margens fixas e tem sua gênese no diálogo com três outros: o de *lugar antropológico* e o de *não lugar*, definidos por Marc Augé (2010); e o de *entre-lugar*, discutido por pensadores como Michel Foucault (1986), Raymond Bellour (1997), Gilles Deleuze (2000) e Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995).

Marc Augé refere-se aos espaços antropológicos como construções de espaços concretos e simbólicos de caráter relacional, histórico e identitário, enquanto define os não-lugares como o exato oposto disso. Esta última noção [...] designa espaços de anonimato e não pertencimento, onde ocorrem interações efêmeras do cotidiano, características da pós-modernidade e, muitas vezes, mediadas por dispositivos deste período. São espaços de passagem: *shoppings*, táxis, hotéis, aeroportos. (ADAMS; FISCHER, 2020, p. 290)

O conceito de *entre-lugar* denota uma noção de fronteira espacial, temporal e de pertencimento em que estão em jogo pontos de interseção e tensão entre elementos de ordens opostas; pressupõe dupla pertença, uma coexistência do sujeito em dois ou mais lugares (ADAMS; FISCHER, 2020). Diversamente do *entre-lugar*, do *lugar antropológico* (campo de estabelecimento identitário sólido) e do *não lugar* (espaço de ocupação e relação transitórias, em que as identidades não chegam a se estabelecer), os elementos medulares do conceito de *deslugar* são (1) a dupla negação (não estar dentro/não estar fora; ser não sendo/não ser sendo; não pertencer pertencendo/pertencer não pertencendo); e (2) o caráter exclusivamente psíquico-intelecto-emocional da situação (FISCHER, 2010a). Ainda que a autora admita a possibilidade de se abordar *lugares antropológicos*, *não lugares* e *entre-lugares* a partir da perspectiva psíquica-intelecto-emocional, o que diferencia os conceitos é que, enquanto a noção de *não lugar* relaciona-se ao estar de passagem/não pertencer e a de *entre-lugar* contempla o estar temporariamente posicionado entre duas ou mais situações, a ideia de *deslugar* implica permanente *des-acerto*, *des-encaixe*: o alojamento lábil, parcial; o descompasso entre determinado espaço situacional e seu ocupante (FISCHER, 2010a, p. 147).

O sujeito em *deslugar*, à revelia da legitimidade do pertencimento identitário a um espaço e temporalidade, *permanece* em condição de desconforto psíquico-afetivo. Fischer (2010b) utiliza recorrentemente termos associados a tal posição: o estranho,

inominável, indizível – a perturbação que desestabiliza até o limite. O *deslugar* é a condição “de quase-evanescência” (FISCHER, 2010a, p. 148) em que o acolhimento *no* e *do* espaço simbólico *jamaiz* se concretiza plenamente, inaugurando incômoda tensão entre vetores de forças afetivas: o sujeito *pode*, preenche as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, entretanto ali não se integra. Como um desejo que se instala e faz furo, mas não desliza, não flui, não vem a ser – e tampouco é abortado.

Verifica-se estreita relação entre o *deslugar* e as dinâmicas familiares: a esfera familiar é o âmbito em que esta situação tende a se estabelecer preferencialmente (FISCHER, 2011). Nos filmes em análise, é possível perceber que as personagens inauguram deslocamentos – aproximações/afastamentos – físicos e afetivos enodados no tecido familiar; as famílias sanguíneas e as afetivas revelam tensões e ambiguidades que culminam na instalação dos *deslugares*: em todos os casos a família aparece enquanto preenchimento/presença ou como lacuna/ausência, seja como sombra e pano de fundo ou como foco principal (FISCHER, 2011).

O estado de *deslugar* em que se acham as protagonistas de *Praia do Futuro* (2014) e de *A vida invisível* (2019) se dá a ver em seus corpos, na atmosfera circundante. Elementos dos espaços em que circulam revelam-se como signos sintomáticos. Cores, objetos e figuras da natureza presentes nos filmes atrelam-se a emoções, refletem estados psicológicos das personagens. Ironicamente, os lugares por elas *tentativamente* ocupados denunciam seus *deslugares*.

## Medo e coragem

Em *Praia do futuro* (2014), Donato se apaixona pelo alemão Konrad, piloto automobilístico que viajava mundo afora acompanhado de um amigo. Após o afogamento e morte deste último na praia cearense, Konrad e Donato travam uma relação amorosa. Quando Donato vai à Alemanha visitar o amante, é por ele convencido a permanecer e estabelecer a vida ali. Anos mais tarde, Ayrton, irmão de Donato, segue ao estrangeiro em busca do primogênito.

Já nas cenas inaugurais, percebe-se a relevância da presença do vento enquanto instância simbólica a exprimir os fluxos psicológicos e espaçotemporais das personagens. O filme inicia com uma imagem sonora: a composição musical de Hauschka (nome artístico do pianista e compositor alemão Volker Bertelmann), que mistura referências de rock e de música eletrônica. A melodia agencia sons metálicos, construindo relações sensoriais de aproximação e afastamento com outros elementos imagéticos presentes nos planos iniciais. Com a introdução da visualidade, que se dá alguns segundos após a entrada da música, observamos que a sonoridade dialoga com

o barulho de motocicletas correndo entre dunas de areia. O componente metálico, pesado e materialmente denso contrasta com a presença leve e evanescente do vento, evidenciada pelos captores de energia eólica no primeiro plano filmico. Esse diálogo de opostos se desdobra simbolicamente em outras sequências, tensionando elementos ambivalentes: o medo e a coragem; o amor e o ódio; o calor nordestino e o frio berlinense; a dúvida entre ir e ficar.

Tais ambivalências se revelam também na composição visual do título do filme, cujas letras sugestivamente indicam a noção de deslocamento (“desenhando” dois vetores apontando em direções contrárias), como se estivessem tremulando ao vento (Figura 2):



Figura 2: Quadros (com intervenções) de *Praia do Futuro* (2014)<sup>4</sup>

Ao final do filme, o título é exibido novamente, porém dessa vez a configuração sugere que os vetores apontam para um ponto comum (Figura 2). A tipografia dialoga com a narrativa filmica: se no letreiro inicial o jogo vetorial constrói sentidos de afastamento, agora insinua um encontro.

A oposição entre a dureza metálica das motos e o vento se desdobra em nova camada na cena que se segue após a apresentação do título. Até então, as imagens evocavam a velocidade, o ímpeto libertário e o vigor maquinaico. A cena de afogamento, por outro lado, provoca a sensação de angústia: a rarefação do ar como signo de clausura e da fragilidade da vida, que se vai como num sopro. A partir daí, o ar e o vento constituem campos de tensão, refletindo estados emocionais das personagens (Figura 3):

<sup>4</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita e de cima para baixo, aos seguintes quadros filmicos (com intervenção gráfica): 3min 17s e 1h 40min 45s.

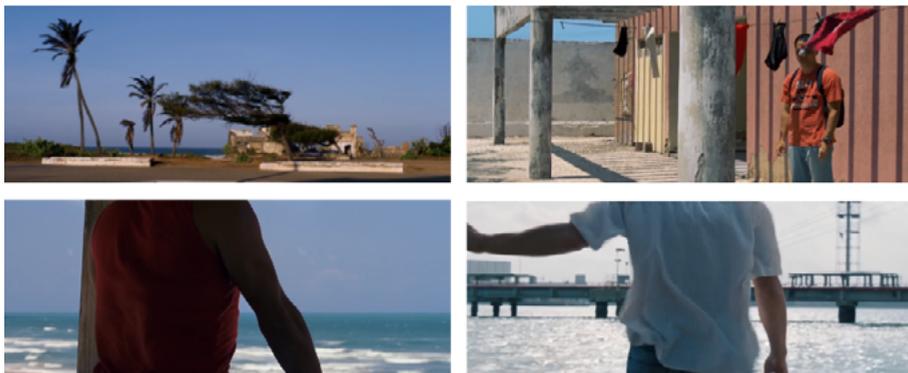


Figura 3: Quadros de *Praia do Futuro* (2014)<sup>5</sup>

O acidente prenuncia, ainda, a partida de Donato: da perspectiva de Ayrton, o irmão desaparece no mar. Esse aspecto é reforçado pela semelhança entre dois planos: aquele em que o corpo do afogado submerge até sumir no oceano; e aquele que finaliza a sequência inicial do filme, quando Donato – Aquaman desaparecendo mar adentro? – nada nas águas da Praia do Futuro pela última vez (Figura 4):



Figura 4: Quadros de *Praia do futuro* (2014)<sup>6</sup>

Assim como na primeira sequência do filme, em que Donato, Konrad e os bombeiros buscam o corpo do amigo, Ayrton se desloca até a Alemanha em busca do irmão. Ao lhe contar sobre a morte da mãe, diz a Donato que juntara dinheiro para viajar e descobrir se ele estava vivo ou morto. Em outro momento, Ayrton revela a Konrad que temia chegar a Berlim e descobrir que o irmão virara um “fantasma que só fala alemão”, enunciado que intitula a terceira sequência fílmica. Tais diálogos refletem o simbolismo mórbido da partida de Donato e o caráter premonitório da cena de afogamento.

<sup>5</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita e de cima para baixo, aos seguintes quadros fílmicos: 6min 4s, 9min 39s, 6min 12s e 18min 58s.

<sup>6</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros fílmicos: 5min 27s e 33min 28s.

As três personagens são atravessadas pela falta. Donato e Konrad se deslocam motivados por ela, ainda que no caso de Konrad a falta seja aquilo que o faça permanecer por mais tempo na Praia do Futuro. Ele é a primeira personagem do filme que supomos em estado de *deslugar*. A Figura 5 parece-nos sugestiva deste estado:



Figura 5: Quadros de *Praia do Futuro* (2014)<sup>7</sup>

Nela, temos Konrad olhando através da janela do hotel, e o plano seguinte sugere que ele vê um barco encalhado na areia da praia, próximo à água. Na cena anterior, ele relatara a Donato a amizade com o afogado e as viagens que faziam juntos; após a estada no Brasil, embarcariam rumo a Patagônia, a última jornada antes de o amigo retornar à Alemanha. O barco que Konrad avista não apenas denota seu estado de *deslugar* e a aventura tragicamente interrompida, como também alude à morte ocorrida. Barcos que não mais viajarão. A quietude estática da embarcação encalhada contrasta com o plano seguinte, em que Konrad se encontra na barca dos bombeiros, em meio ao mar revolto, em busca do corpo do amigo. A velocidade com que a lancha navega reflete a tempestade emocional que o turista experimenta: paralisado, estagnado pela falta do companheiro, mas em movimento em águas que lhe são estranhas (ambiente familiar, por outro lado, daquele que virá a ser seu novo amado).

Os elementos da praia (sol, mar, múltiplas tonalidades azuis, vento) são os componentes do espaço familiar a Donato e ao irmão. Na Figura 6, vemos dois momentos em que ambos interagem afetivamente.

No primeiro quadro, Donato provoca Ayrton, então ainda criança:

— *Ei, deixa eu perguntar uma coisa: o que tu vai fazer se eu sumir um dia nesse mar?*

— [Ayrton ri] *Tu é doído, é? Tu é o Aquaman, cara. Como é que o Aquaman vai sumir no mar se ele já é do mar!?*

<sup>7</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros filmicos: 15min 37s e 15min 42s.

— *Sim, mas se aquele tubarão me levasse?*

— *É só tu controlar ele com teus poderes. Só... Aí ele vai e segue o rumo dele.*

— *E se falhasse meu poder?*

— *Aí eu ia lá e pegava meu kit de mergulhar. Aí ia e pulava na água e ia salvar tu. Mesmo que eu tenho medo de água, eu ia salvar. Pra isso eu ia.*



Figura 6: Quadros de *Praia do Futuro* (2014)<sup>8</sup>

O diálogo entre eles sintetiza todo o arco dramático do filme e anuncia a separação futura. O segundo quadro, em que os irmãos brincam na praia, dialoga com outro (31min 35s) em que há apenas Ayrton, solitário. O plano antecedente mostra Donato e Konrad caminhando pela Praia do Futuro. O passeio noturno contrasta com a atmosfera solar das imagens diurnas da praia e demonstra o paulatino afastamento de Donato de seu sítio original. Estaria a personagem construindo seu *deslugar* particular, deixando o lar ensolarado para tornar-se um estrangeiro na nublada Berlim?

O início da segunda sequência é marcado por uma brusca mudança de tonalidade na fotografia. Até então, havia o azul familiar a Donato, o céu, o mar, as paisagens ensolaradas, o vento quente. Em Berlim, predominam colorações frias e cinzentas, tanto em ambientes internos quanto externos. Vemos Donato perambulando pelas ruas, aparentemente deslocado, ainda que estimulado pela descoberta do novo lar. Diversas vezes a personagem surge vestindo o vermelho que tingira seus trajes de bombeiro em Fortaleza. O rubro calor que emana da roupa contrasta com as tonalidades cinzentas ao redor, revelando que aquele espaço não é seu, que ele agora nada em mares desconhecidos. Diversas cenas da segunda

<sup>8</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros filmicos: 7min 37s e 19min 44s.

sequência mostram o rapaz introspectivo, observando detalhes que, de alguma forma, revelam seu estado deslocado e remetem-lhe à terra natal: imagens de crianças da idade de Ayrton brincando, um avião cortando o céu, ou mesmo raros momentos em que um feixe de sol ilumina seu rosto.

Quando Konrad pede que Donato se estabeleça na Alemanha, este argumenta que não conseguiria viver em um lugar sem mar. O diálogo indica o estado *deslugado* da personagem, que mantém com a nova cidade uma relação de tentativa de inclusão, mas que alcança apenas a estranheza do não pertencimento. Em outro plano (50min 19s), imerso em luz vermelha, Donato dança, movimentando-se de forma intensa, espasmódica. Em seguida surge estático, ofegante em meio ao mesmo cenário, como um peixe fora d'água. Após decidir permanecer com Konrad em Berlim, vemos os dois dançando juntos em outra festa, também banhados em luz vermelha. Ao passo que os elementos vermelhos presentes na segunda sequência demonstram a situação de *deslugar* de Donato, neste plano a cor remete ao ensaio de uma nova familiaridade, espécie de aninhamento construído com o companheiro, fonte de calor na terra gélida, estrangeira. Se a personagem termina a primeira sequência nadando solitária no azul da Praia do Futuro, na segunda acaba nadando em vermelho junto a Konrad.

Inicialmente o filme desenvolve, de forma mais evidente, a trajetória de Konrad em seu *deslugar*; em seguida, enfatiza o não pertencimento de Donato a Berlim; posteriormente, explora o temporário *deslugar* de Ayrton na busca por reencontrar o irmão. Nesta, por meio do elemento sonoro, percebe-se o retorno do vento como signo da psicologia das personagens: ouve-se o assoviar, vê-se um fragmento do cinzento céu berlinense. Assim como Konrad, Ayrton associa-se a ele, à velocidade, à motocicleta. Sua presença ali, entretanto, contrasta com o que se evidencia na primeira sequência: o vento frio é significativamente atrelado à figura ambígua de Ayrton, movida pelo amor e pela mágoa que sente do irmão desertor, tomada pelo ressentimento que atravessa a personagem agora adulta. Assim como Donato, Ayrton perambula deslocado pela cidade.

Os quadros na Figura 7 relacionam duas cenas que exibem Konrad e Ayrton dispostos de forma semelhante na composição imagética, estabelecendo a simetria entre ambos: dois homens desterrados contemplando, através do espelho, o caos em que se encontram, divididos entre seus respectivos sítios de origem e o amor por Donato. Invertida, a imagem especular evidencia o desalojamento, o desconforto:



Figura 7: Quadros de *Praia do Futuro* (2014)<sup>9</sup>

Em outra ocasião, quando Ayrton (1h 7min 33s) adentra o aquírio em que Donato trabalha em Berlim, depara-se com o irmão, outrora integrado à amplitude da praia e do mar, agora imerso em um aquírio, em trajes de mergulhador. Fora de seu habitat natural, tal qual os peixes que ali nadam de um lado para outro, sempre no mesmo movimento encarcerado. Tal qual o aquírio, a piscina em que Donato está a nadar confinadamente alude ao *deslugar*: simulacros, ambos são ambientes aquáticos encerrados, opostos à amplitude marítima.

Outra camada de relação entre o mar e o *deslugar* se revela na cena da incursão à “praia sem água”. As imagens do litoral alemão contrastam com a paisagem da Praia do Futuro, assim configurando, “corporificando”, as tensões afetivas que os irmãos tentam elaborar após o reencontro:

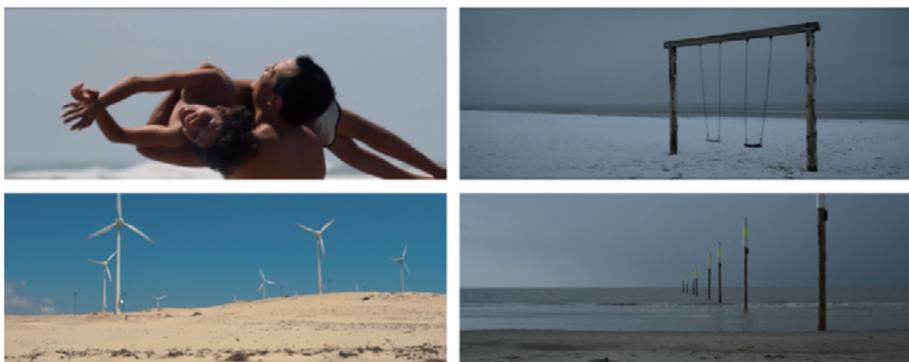


Figura 8: Quadros de *Praia do Futuro* (2014)<sup>10</sup>

Os balanços, vazios e cobertos de neve, provocam sensações de melancolia e solidão, ao passo que evocam a ludicidade do brinqueado. A Figura 8 aproxima-se daquela em que os irmãos brincam juntos no Ceará, na Praia do Futuro, ressaltando

<sup>9</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros filmicos: 24min 44s e 1h 6min 54s.

<sup>10</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita e de cima para baixo, aos seguintes quadros filmicos: 19min 44s, 1h 32min 24s, 1min 27s e 1h 32min 41s.

o contraste paisagístico: a primeira praia, exuberante, luminosa, com o vento amenizando o calor; a segunda, monótona, gelada, cinzenta, “sem água”. Ayrton cresceu e descobriu que Donato se tornou um peixe vestido que nada em águas inóspitas. Os balanços solitários encaram a fantasmagoria da lembrança, atestando que algo da alegria e do companheirismo da vida pregressa permanece como rastro e resto. Complexificada, a relação fraternal, ainda marcada pelo amor mútuo, é agora atravessada por mágoa e culpa.

Enquadrados no espaço de uma espécie de corta-vento, ambiente que se assemelha a um aquário, os dois irmãos aparecem em outra sequência de imagens (Figura 9). Ayrton surge em primeiro plano, diante das paredes do corta-vento, que contêm imagens fixas de pássaros em voo:



Figura 9: Quadros de *Praia do Futuro* (2014)<sup>11</sup>

A voz em *off* de Ayrton diz:

*Eu tive um sonho estranho ontem. Tu chegava da praia carregando meu corpo. Tinha um vento forte no meu rosto, mas não era o mar. Tinha sal preso no meu cabelo, mas não era mais a praia. Eu tava deitado num terreno vazio e a minha moto derrapava como se tudo fosse feito de gelo. Um pneu saía voando por cima da minha cabeça. Eu vi tu indo embora com uma máscara de vidro, igual à do Alien, e eu ficava te olhando, caído no asfalto.*

A narração de Ayrton indica que o irmão, atrelado ao fictício Aquaman, no espaço onírico aparece como o Alien. Ou seja: a figura fraterna se tornou ambígua: familiar e estranha. No sonho de Ayrton, o acidente (que selaria a irreversível cisão entre eles?) está associado ao gelo. No corta-vento, o vento “cortado”, impedido, não mais evoca o ímpeto libertário, e sim clausura, frio e desconforto. Ali, Donato e Ayrton travam um diálogo:

<sup>11</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita e de cima para baixo, aos seguintes quadros filmicos: 1h 33min 23s e 1h 34min 16s.

— *Sempre quis trazer você aqui. Desde que eu soube dessa praia onde o mar sumia.*

— *Ele some e vai pra onde?*

— *Tu tá vendo aquela linha azul ali? Agora olhe para baixo. Tu tá no mar. Aquela água caminha todo dia não sei quantos quilômetros lá pra frente, depois ela só volta de noite.*

— *Oxe, aqui é o meio do mar, é?*

— *E eu pensando que tu ia adorar essa praia.*

— *Sem água?*

— *Sem água...*

O ato de conduzir o irmão até uma praia onde o mar recua, levando-o a caminhar no “meio do mar”, não deixa de ser uma forma de Donato dizer-lhe que estão “em casa”, mesmo que em um espaço estranho, diferente daquele em que se aninharam no passado: há algo entre os dois que perdura, que talvez permaneça como antes. Não são mais as mesmas pessoas, mas o reconhecimento daquilo que é familiar persiste: ambos seguem junto ao mar. O diálogo dos irmãos estabelece paralelismo com outro, entabulado entre Donato e Konrad, que tem lugar na primeira sequência do filme: na noite, sentados sobre a areia da Praia do Futuro, Donato comenta:

*Isso aqui é tudo aterro. Onde a gente está agora. Esse mar ia até ali onde tá a pista. Aí aterraram. É como se a gente estivesse no meio do mar agora. Quando eu era menino isso aqui tudo era mar. Esses prédios aqui não tinha nenhum. Era tudo casa. Que nem é a Praia do Futuro agora. Mas lá não tem prédio por causa da maresia, do salitre. Que só perde pro do Mar Morto. Pode construir prédio lá não. O sal lá é tão violento que ele entra por dentro do concreto para comer os ferros. A pessoa não pode ter uma geladeira, uma televisão.*

As cenas evidenciam mais uma camada de aproximação entre as personagens: Donato, em ocasiões diferentes, conversou com Ayrton e Konrad “no meio do mar”, como forma de demonstrar afeição. Nos momentos finais do filme, vemos um plano em que dois pássaros voam juntos no céu. Ouve-se a voz em *off* de Donato, enquanto os três surgem em uma estrada, viajando de motocicleta, até desaparecerem na linha do horizonte:

*De Aquaman para Speedracer. Te escrevo para dizer que eu não morri. Eu só voltei para casa. Aqui nessa cidade subaquática tudo para mim faz mais sentido. Eu não preciso me esconder no mar para me sentir em paz. Nem preciso mergulhar para me sentir livre. Sempre que me perguntam como era aí do lado de fora, eu conto de um menino que acha que não tem coragem, mas é o cabra mais corajoso que eu já vi. Magricela quando todo mundo é forte, voz fina quando todo mundo é macho, voz fina quando todo mundo é macho, pés pequenos quando todo mundo é firme... Conto do menino e digo que ele é meu irmão. Que ele sou ele no dia em que eu aceitar o quanto eu tenho medo das coisas. Porque tem dois tipos de medo e de coragem, Speed. O meu é de quem finge que nada é perigoso. O seu é de quem sabe que tudo é perigoso nesse mar imenso.*

## Melodia e liberdade

Em *A vida invisível* (2019), filme adaptado do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, da escritora pernambucana Marta Batalha, Karim Aïnouz retoma a temática do deslocamento, da separação e da busca pelo reencontro. No Rio de Janeiro da década de 1950, as irmãs Eurídice e Guida são separadas pelo conservadorismo familiar. Guida, apaixonada, foge com um marinheiro e retorna grávida. É expulsa de casa pelo pai, que passa a tecer uma rede de mentiras para que as duas irmãs não voltem a ter contato. Elas passam o restante da vida elaborando a falta que sentem uma da outra e ansiando pelo reencontro, que nunca acontece.

Assim como ocorre em *Praia do Futuro* (2014), *A vida invisível* (2019) principia com uma imagem sonora: o som de água corrente. Os planos iniciais do filme apresentam elementos da natureza que constroem entre si relações semissimbólicas<sup>12</sup> de afastamento e de aproximação. A água remete à noção de movimento: ela leva e traz. Com relação à visualidade dos planos iniciais, a fugacidade e fluidez aquática contrasta com a concretude estável das rochas. A abertura do filme segue exibindo imagens da Mata Atlântica carioca, cuja vegetação característica está presente em todo o decorrer do filme, em cenas externas e internas, produzindo sentidos e dialogando com o desenvolvimento da narrativa. Isso se evidencia na cena inicial que, assim como acontece em *Praia do Futuro* (2014), funciona como uma espécie

---

<sup>12</sup> A partir de estudos do semiótico Jean-Marie Floch (1985, 1995) sobre o semissimbolismo, entendemos que em cada um dos filmes em pauta se verificam homologações entre o plano de expressão e o plano de conteúdo. Tendo em vista um nível profundo do plano de expressão, pode-se homologar categorias (por exemplo, cromáticas, eidéticas, topológicas etc.) que se articulam com o plano do conteúdo e se estabelecem semissimbolicamente nos referidos universos fílmicos, ou seja: funcionam de determinada maneira *naqueles* contextos, não necessariamente em outros.

de anunciação dramática da separação das irmãs. A exuberância verde das plantas cultivadas nos espaços domésticos, de certa forma, reforça a noção dessa perda que estrutura o filme – como se as duas mulheres, embora embrenhadas em uma floresta de manipulações e artimanhas, permanecessem o tempo todo próximas uma da outra. Elas se perdem por entre a mata, mas cenas de reencontros imaginários acontecem em meio à densa vegetação.

Outro ponto em comum às obras abordadas reside na tipografia, que aqui também contém sentidos que dialogam, no campo da expressão, com o campo do conteúdo da narrativa fílmica (Figura 10):



Figura 10: Quadros (com intervenções) de *A vida invisível* (2019)<sup>13</sup>

É notável, na composição imagética do título, a presença de elementos que se aproximam dos arcos dramáticos das personagens. As palavras formam um triângulo que, além de conversar com a imagem da montanha ao fundo, desenha uma movimentação de separação irreparável, tendo em vista que, fisicamente, as irmãs se afastam e nunca mais se encontram. O plano adquire progressiva tonalidade vermelha, ao passo que surge a segunda parte do título do romance: *A vida invisível de Eurídice Gusmão*.

Conforme tentaremos demonstrar mais adiante, no filme a cor rubra liga-se ao luto e à desesperança. Da mesma forma como o vermelho da roupa que Donato veste em Berlim, em *Praia do Futuro* (2014), o elemento pictórico assinala a situação de *deslugar* das personagens. A tipografia arquiteta uma disposição de modo que a primeira parte do título ocupa espaço relativamente maior que o nome da protagonista, composição alusiva à tensão que envolve a personagem, esmagada pelo peso da apartação forçada.

<sup>13</sup>As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita e de cima para baixo, aos seguintes quadros fílmicos (com intervenção gráfica): 5min 48s e 6min 2s.

Como proposta de percurso de análise, pensaremos os *deslugares* das personagens de *A vida invisível* (2019) por meio do semissimbolismo estabelecido pelas cores acrescidas dos elementos que as permeiam. Para isso, demarcamos as seguintes referências: (1) a figura do mar, associada à cor azul, articula-se à construção narrativa do filme; além do mar, as tonalidades cerúleas também denotam, de forma ambivalente, a melancolia de Eurídice, o conforto do âmbito familiar e as “presenças ausentes”; (2) enquanto o azul surge associado a Eurídice, as tonalidades amarelas orbitam recorrentemente em torno de Guida, lançando luz, de modo igualmente ambivalente, sobre a liberdade e a solidão da personagem (o afastamento do ciclo familiar e seu processo de transformar-se em Filó); e (3) o verde é a cor que permeia as moradias existentes no filme, nas quais se ressalta a já mencionada forte presença das plantas; a vegetação verdejante sublinha o jogo de tensão provocado pelo movimento de aproximação/afastamento das irmãs, cujo agrupamento familiar – moldado em acordo com a família nuclear freudiana (FREUD, 2016a) – habita uma casa repleta de plantas nos ambientes interno e externo e situada junto a uma pequena floresta.

A família (mais especificamente a figura paterna, de origem portuguesa) é a grande responsável pelo irremediável desencontro das irmãs. Reencontros imaginários acontecem duas vezes, em lugares plenos de vegetação: durante a cena (que será comentada mais adiante) da fantasia de Eurídice ao realizar a prova de seleção para o Conservatório Musical; e ao final do filme, quando o contraplano sugere um olhar mútuo no meio da floresta (Figuras 11 e 12).



Figura 11: Quadro de *A vida invisível* (2019)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> A imagem corresponde ao seguinte quadro fílmico: 1h 47min 38s.



abana-se, enquanto Eurídice toca piano (Figura 15). A coloração azul, fria, associada à quentura do calor evocado pela imagem, é sugestiva: esse calor, ao mesmo tempo em que pode ser associado à noção de proteção conferida pelo domicílio da família, expressa uma saturação sufocante, conflitante com a natureza livre e aventureira de Guida. Quando retorna ao Brasil, ao adentrar a casa paterna, suas primeiras palavras são: “Nossa, que calor nessa cidade... Voltei pro inferno!”, reforçando a ambivalência que permeia as relações familiares. No desenrolar da narrativa, as tonalidades azuis vão sendo mais e mais ligadas a Eurídice; a vinculação de Guida à cor vai se rarefazendo, refletindo a desconexão da personagem com o núcleo familiar.



Figura 14: Quadros de *A vida invisível* (2019)<sup>17</sup>

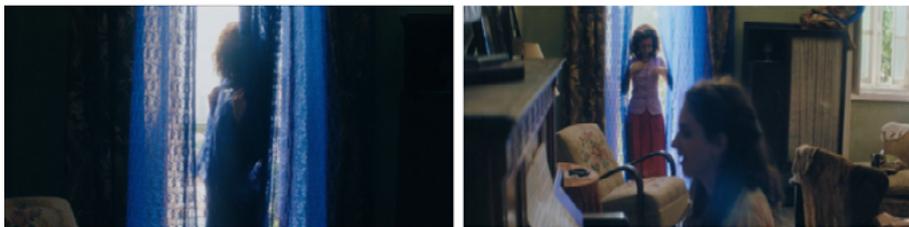


Figura 15: Quadros de *A vida invisível* (2019)<sup>18</sup>

Após saber da partida da irmã, Eurídice senta à borda de uma piscina, sob o céu nublado (Figura 16). Tal como em *Praia do Futuro* (2014), a água parece sublinhar a melancolia, a situação de *deslugar* em que a personagem se encontra: não mais Guida, não mais o mar... A piscina como símbolo da falta?

<sup>17</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros filmicos: 3min 1se e 3min 5s.

<sup>18</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros filmicos: 6min 12s e 6min 18s.



Figura 16: Quadro de *A vida invisível* (2019)<sup>19</sup>

A figura significativa do mar está presente ou é aludida em diversos desdobramentos narrativos do filme e nas construções de sentidos imagéticos: o fato de Guida embarcar em fuga com o marinheiro, o peixe sendo vigorosamente descamado pelo pai munido de um facão na ocasião em que escorraça a filha de casa (Figura 17). Entre o peixe e a mulher rebelde, ambos ex-aventurados mar adentro, o elo da punição violenta, do exílio. No que concerne ao pai, o único momento em que o filme sugere – sutilmente – que o homem sente falta da filha é quando ele surge contemplando as águas do porto (Figura 18). Posteriormente, Eurídice, estática no mesmo local, postada ao fundo do quadro, mira as águas; à frente, a figura de um marinheiro caminhando (Figura 18).

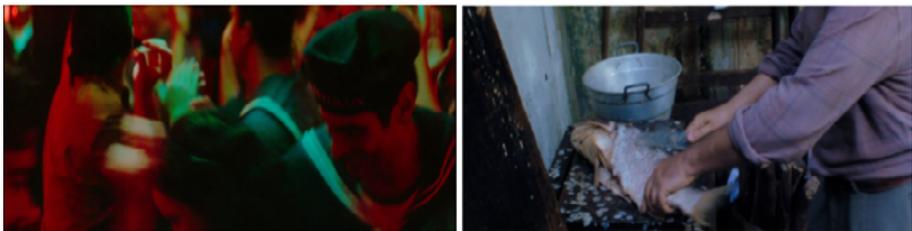


Figura 17: Quadros de *A vida invisível* (2019)<sup>20</sup>

<sup>19</sup> A imagem corresponde ao seguinte quadro filmico: 31min 15s.

<sup>20</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros filmicos: 15min 42s e 39min 58s.



Figura 18: Quadros de *A vida invisível* (2019)<sup>21</sup>

A segunda casa de Eurídice, compartilhada com o marido, a filha pequena e o pai, reproduz a atmosfera tonal do lar paterno. Percebe-se a presença do azul, das plantas, das borboletas de porcelana na parede (na casa antiga eram passarinhos). Entretanto, o elemento de correspondência mais evidente parece recair na cortina azul, semelhante à que aparece na cena em que Guida, à janela, refresca-se ao som do piano de Eurídice. Na primeira vez em que vemos a nova casa, a situação é muito similar à cena citada, constituindo claro paralelismo: Eurídice toca piano, tendo os familiares reunidos a sua volta, dessa vez sem Guida. A semelhança entre as duas residências reforça a perenidade da situação de *deslugar* que perpassa a vida da personagem: o local, na medida em que remete ao âmbito familiar – desacertado – de origem, conota a constante sensação de estranhamento e incômodo da personagem no que tange à relação disfuncional que mantém com o marido. Tal estranhamento pode ser relacionado ao conceito freudiano (FREUD, 2016b) de *das unheimlich* (o estranho): um sentimento situado em uma zona indefinida entre o âmbito familiar (íntimo e conhecido) e a estranheza (a inquietação e o desconforto). Ademais, a ausência de Guida, sempre presente, impede sua efetiva integração à família.

O *deslugar* de Eurídice associa-se, no filme, à cor azul. Em contrapartida, o *deslugar* de Guida é elaborado imageticamente pela cor amarela. É por meio de uma carta que a família toma consciência da fuga de Guida. Ao ler as palavras da irmã, que naquele momento já viajava a bordo do navio *Liberty* (“Liberdade”, note-se), Eurídice chora estirada na cama de Guida, coberta por uma colcha amarela bordada. Soluça agarrada a uma almofada, provavelmente sentindo o cheiro da irmã, que termina a missiva dizendo: “[...] Carrego vocês três no meu coração. Um abraço dessa filha e irmã que os ama infinitamente. Tão infinito quanto este oceano que me rodeia”.

<sup>21</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros filmicos: 1h 11min '22s e 1h 36min 5s.



Figura 19: Quadros de *A vida invisível* (2019)<sup>22</sup>

Após os acontecimentos que marcam seu retorno ao Brasil, a atmosfera tonal que envolve a personagem adquire matizes mais fulvos. Podemos percebê-los na cena em que, no dia seguinte ao parto do filho, Guida deixa o recém-nascido aos cuidados de Filó e sai rumo a um bar. A iluminação do local, forte e amarela, reflete a dureza da independência enfim conquistada (Figura 19). O amarelo, em gamas mais desbotadas, funciona também como elemento de ligação entre Guida e Filó. Em um dos diálogos entre as duas, Guida exhibe uma carteira amarela e diz: “*Esse aqui já é metade do dinheiro que eu preciso pra ir encontrar minha irmã em Viena*”. A cor do objeto realça a luta solitária da personagem, que se esforça por manter financeiramente sua nova família e persiste no propósito de reencontrar Eurídice.

Nos planos que mostram Filó agonizante entre a vida e a morte, seus trajés, as roupas de cama e as paredes ostentam uma paleta amarelada. Guida, de vermelho, cuida da amiga até o momento derradeiro. Algo do amarelo se estende a Eurídice quando, após descobrir a mentira paterna sobre o paradeiro e a suposta morte da irmã, incendeia o piano: a coloração ígnea denota o ímpeto destrutivo e colérico que toma conta da personagem, contrastando com a ambientação azul, melancólica e suavemente melódica que a envolvia até então. Enquanto em suas duas primeiras casas predominavam os tons de azul, o lar em que vive com a família durante a velhice apresenta tonalidades amarelas, inclusive a janela que dá a ver a paisagem filtrada sob a ótica da cor. A roupa que Eurídice, então idosa, surge vestindo é vermelha como os trajés envergados por Guida na ocasião do falecimento de Filó, num cromatismo que opera unindo o luto de uma pela outra (Figura 20).

O primeiro momento em que essa relação do vermelho com o luto se estabelece ocorre após a discussão entre Eurídice e o marido no quarto do futuro bebê. Antenor vociferou: “*Eu só queria que você pensasse um pouquinho no teu filho,*

<sup>22</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros filmicos: 51min 20s e 1h 15min 49s.

*na tua família. Fica aí pensando o dia todo numa mulher que morreu. Tua irmã morreu, Dulcinha”.*

No plano seguinte, vemos Eurídice de vermelho diante do espelho, no restaurante em que estão ambas as irmãs, sem que tenham consciência da presença uma da outra. Enquanto isso, Guida avista o pai através do aquário, elemento que reforça a ideia de seu deslocamento espacial e afetivo em relação ao círculo familiar.

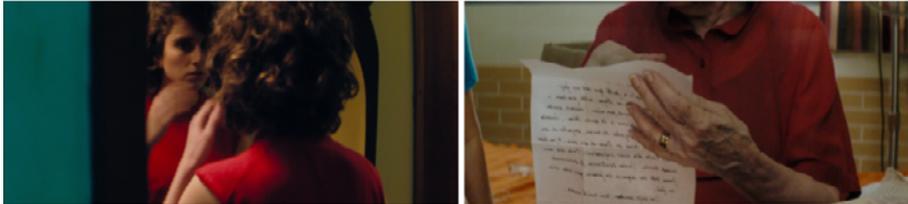


Figura 20: Quadros de *A vida invisível* (2019)<sup>23</sup>



Figura 21: Quadros de *A vida invisível* (2019)<sup>24</sup>

Outra ocasião em que se percebe a conexão do luto com o vermelho acontece quando Eurídice presta o exame no Conservatório Musical, cena que ocorre logo após Guida depositar flores amarelas para Filó, no túmulo que supostamente seria o seu (Figura 21). Na cena da prova, Eurídice dirige-se ao piano e executa sua composição. A fisionomia melancólica, introspectiva, séria. A roupa, vermelha. Ao tocar, Eurídice vai fantasiando o reencontro com a irmã. Gradativamente, vemos um sorriso alegre e esperançoso permear seu rosto, e ela se imagina dançando vestida de noiva, junto a Guida, em uma casa repleta de plantas. A floresta, novamente. Imersa na melodia, Eurídice adquire então um semblante

<sup>23</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros filmicos: 1h23'22” e 2h09'17”.

<sup>24</sup> As imagens correspondem respectivamente, da esquerda para direita, aos seguintes quadros filmicos: 1h 44min 11s e 1h 48min 1s.

preocupado, demonstrando angústia com as memórias. A música é bruscamente interrompida no acorde final e vemos a pianista sentada em frente ao instrumento. Ao fundo, uma cortina azul. A interrupção abrupta e a evidente mudança de estado de espírito parecem indicar à personagem que a fantasia do reencontro finalizara, que nunca mais veria a irmã, que talvez estivesse de fato morta.

Há certa morbidez autorreferencial nas duas cenas seguidas: Guida, diante do jazigo de Filó, contemplando a lápide que ostenta seu próprio nome, parece constatar que a pessoa que fora até então estava, efetivamente, morta. A irmã, ao finalizar a composição musical, também conclui o mesmo a seu próprio respeito? Os trajés vermelhos de Eurídice são os mesmos de quando visita o suposto túmulo de Guida ao descobrir a manipulação familiar.

Simbolicamente, as duas mulheres perecem: Guida ao assumir o nome de Filó, Eurídice ao atear fogo ao piano. Os estados de *deslugar* de ambas as personagens, unidos, consumam-se plenamente. Extintas, desaparecidas uma para outra e para si mesmas. Ao ler as cartas de Guida, por anos encerradas, ocultas no cofre da família, Eurídice imagina estar novamente junto à irmã contemplando o mar. Os dois últimos planos fílmicos mostram cada uma das duas figuras: na montagem cinematográfica, seus olhares encontram-se/*desencontram-se* simultaneamente, por meio do dispositivo. Unidas, finalmente. Imagem, memória, fantasmagoria.

### Considerações finais

Não é difícil lançar um olhar – rápido que seja – ao trabalho de Karim Aïnouz e perceber ali o caráter autoral. Em cada uma de suas obras, evidencia-se o apuro estético, a forma sensível como a história de cada personagem é tecida imageticamente. Nosso intuito neste estudo foi o de observar como, para além dos sentidos diegéticos construídos nos filmes abordados, outras significações podem surgir por meio da comunicação interfílmica, o que ressalta a relevância e a articulação dos gestos autorais do diretor.

É válido reiterar a especificidade da perspectiva que utilizamos para analisar aspectos cromáticos das obras em foco: não partimos do pressuposto de que os sentidos atribuídos às cores possam ser automaticamente estendidos a outros universos fílmicos, diegéticos ou a imagens outras. Entendemos, isso sim, à moda de Jean-Marie Floch (1985), que funcionam de forma semissimbólica, ou seja: operam da maneira indicada *nos filmes aqui abordados*.



