



Praia do Futuro (Karim Aïnouz, 2014). Fonte: divulgação.

A metáfora na lógica da representação em *Praia do futuro*¹

Camila Vieira da Silva²

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Crítica de cinema filiada à Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine)

Resumo: Este artigo procura compreender de que modo o longa-metragem *Praia do futuro* (2013), do cineasta Karim Aïnouz, se ancora a uma lógica da representação, em que a metáfora é o princípio normativo da produção das imagens; e a um regime ético, que regula o funcionamento e a crença no poder destas imagens, de acordo com os efeitos que elas induzem.

Palavras-chave: metáfora; imagem; representação; cinema contemporâneo

Abstract: This article seeks to understand how feature *Praia do futuro* (2013), by Brazilian filmmaker Karim Aïnouz, is anchored to a logic of representation, in which the metaphor is the normative principle of images production; and to an ethical regime, that regulates the functioning and the belief in the power of those images, according to the effects they induce.

Keywords: metaphor; image; representation; contemporary cinema

O mar é simples metáfora em *Praia do futuro* (Karim Aïnouz, 2014). O mar jamais é tratado como superfície. Ele é a profundidade de uma dicotomia simbólica: de um lado, o perigo, o abismo, o afogamento e a morte; do outro, a aventura, o deslocamento, a travessia, a mudança e a concretização de uma utopia ou futuro. Tudo no filme parece orbitar em torno destes polos metafóricos, que a imagem do mar representa. A paisagem é menos uma concretude sensível e mais uma muleta representativa que serve à trajetória dos personagens e que se aplica à narrativa do filme.

¹ Bolsa Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), dentro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² camilavieirajournal@gmail.com

Se a lógica da representação tem relevo em *Praia do futuro*, ele pode ser identificado com o que Jacques Rancière chama de regime representativo das artes. Trata-se de um regime herdeiro da tradição aristotélica da *mimesis*, com seu privilégio à “fabricação de uma intriga que orquestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do ser da imagem” (RANCIÈRE, 2005, p. 30). Quando as imagens se colocam no limite das escolhas do representável e são regidas por tal princípio normativo que define seus modos de fazer, ver e julgar, a imagem está atrelada à representação. Segundo Rancière, a lógica da representação

entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade (RANCIÈRE, idem, p. 32).

Em *Praia do futuro*, é possível perceber o primado da narração sobre a descrição, bem como da palavra em ato – menos da palavra como imagem e mais como instrumento narrativo. A estrutura do filme é dividida em três capítulos ou atos: “O abraço do afogado”, “O herói partido ao meio” e “O fantasma que falava alemão”.

Na primeira parte – “O abraço do afogado” –, a questão central do filme é apresentada: o encontro entre o salva-vidas cearense Donato e o estrangeiro alemão Konrad. O encontro é fruto de um acidente e de uma perda: o amigo de Konrad se afoga no mar da Praia do Futuro e Donato não consegue salvá-lo. O corpo do amigo desaparece e, a partir da dor desta ausência, nasce a relação amorosa entre Donato e Konrad. A paisagem de Fortaleza é a metáfora do perigo e do risco que anuncia outros encontros e a possibilidade de outros modos de vida.

A segunda parte – “O herói partido ao meio” – desenvolve o relacionamento entre Donato e Konrad, desta vez na Alemanha. Dona-

to fica dividido entre permanecer em Berlim por amor a Konrad ou voltar para sua família e sua rotina como salva-vidas em Fortaleza. A paisagem de Berlim é a metáfora de um lugar estranho, frio, do não-pertencimento, onde as relações entre as pessoas são difíceis de se estabelecer. Basta lembrar a reação do funcionário da escola que vê Donato na sala de aula e diz que ele não pode estar ali.

Na terceira parte – “O fantasma que falava alemão” –, Donato já se domesticou ao modo de vida em Berlim. Muitos anos já se passaram e ele já nem está mais com Konrad. O irmão Ayrton chega à cidade alemã para procurá-lo, depois da morte da mãe. O encontro entre Donato e Ayrton é um confronto com seu passado e uma interrogação sobre o futuro.

Ainda que as elipses espaciais e temporais entre as três partes do filme possam indicar passagens e pontuações por pausas, o modo como elas estão dispostas no filme não garantem a sobreposição de tempos e simultaneidade de lugares. Não estamos diante da operação da imagem-cristal que, de acordo com Deleuze, desestabiliza o encadeamento das imagens pela sucessão em uma lógica do tempo linear. Na imagem-cristal, o passado não antecede ao presente, nem este ao futuro. Não há um antes nem depois, mas a coexistência de imagens-tempo heterogêneas.

O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há portanto duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo (DELEUZE, 1990, p. 121).

Diferente de *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), em que as passagens de tempo são incomensuráveis – o que torna possível múltiplos tempos conviverem no filme –, *Praia do futuro* delimita as franjas do tempo pelo artifício narrativo de uma divisão em partes que cumpre um es-

quema hierárquico de encadeamento das imagens: apresentação do problema, desenvolvimento e desfecho. Ou seja, uma história com início, meio e fim. Por outro lado, há uma recusa da narrativa de *Praia do futuro* em intensificar o caráter nômade dos personagens – elemento caro aos filmes anteriores de Karim Aïnouz³. O que existe no filme com maior ênfase é a vontade de delinear os movimentos internos aos seus personagens. As imagens no filme estão ali à disposição para o aprofundamento dos dramas de Donato, Konrad e Ayrton⁴. Todos os elementos do filme – a iluminação, a movimentação da câmera, o enquadramento, a montagem, os diálogos – sublinham a narrativa, ainda que ela aparente ser diluída e os personagens pouco falem. O subtexto em *Praia do futuro* é a própria metáfora, que busca uma significação escondida tanto no que é visível quanto no que é dito. É como se um referente estivesse por trás do que se vê e do que se diz.

Há vários momentos do filme em que a metáfora se impõe. Mas duas sequências complementares enfatizam este tipo de construção: a conversa entre Donato e Konrad em praia aterrada de Fortaleza – seria Praia de Iracema? –, como se estivessem dentro de um mar que já não está mais ali; e o diálogo entre Donato e Ayrton em praia alemã, como se caminhassem dentro de um mar que também não está lá. Em Fortaleza ou Berlim, praia sem água é símbolo de desaparecimento: a princípio, mar soterrado é indício de morte; em seguida, mar deslocado é indício de transitoriedade. Conclui-se então que Donato não morre, ele apenas se transforma.

“Escrevo para dizer que eu não morri. Eu só voltei para casa”, reforça a voz *off* epistolar de Donato endereçada a Ayrton, na sequên-

³ De acordo com o crítico Pablo Gonçalo, “os personagens de Karim Aïnouz estão sempre fora de casa – em trânsito, de saída ou incomodados com uma moradia que não acolhe seus conflitos. Por isso essa constante tônica de não-lugares que vemos nos seus filmes. Motéis. Postos de gasolina. Aeroportos. Rodoviárias. Situações indefinidas” (*Revista Cinética*, 2014). *Praia do futuro* seria um ponto de inflexão nesta filmografia, talvez pela insistência de Donato em permanecer em Berlim, de fixar ali uma morada.

⁴ Como observa o crítico Alexandre Figueirôa (*Revista O Grito*, 2014), “percebe-se claramente o quanto a direção preocupou-se em estabelecer uma linguagem visual rica em detalhes e significações capazes de traduzir (...) as transformações internas dos personagens”.

cia final de *Praia do futuro*. A fala/escrita guarda um tom grandiloquente para um final igualmente grandioso, que condensa tudo o que já é pontuado ao longo do filme: encontrar profundidade no que só pode ser superfície. Por mais que exista algum esforço de diluição da narrativa – provocado por uma mimetização da duração do plano e da rarefação da fala no cinema moderno –, *Praia do futuro* é tomado pela investigação da profundidade, de acreditar existir algo por trás das imagens e não apenas desejar inventá-las com seus modos singulares de afetar o sensível.

O modo como a paisagem e os espaços internos são filmados contribui para dizer algo do estado dos personagens. Os planos gerais da Praia do Futuro apontam para a liberdade de Donato em seu trabalho como salva-vidas. O contraponto é a piscina e o aquário vertical em Berlim: água presa é a metáfora da domesticação de Donato. Em duas ou três cenas do filme, Donato aproveita a sensação da luz e do calor do sol no rosto – gesto que se repete como um símbolo a ser decifrado em torno da construção psicológica de um personagem.

Konrad talvez seja o personagem em que mais se cristaliza este desejo de profundidade em *Praia do futuro*. De algum modo, ele está ali para instaurar e domesticar a culpa. Quando Donato deseja voltar para Fortaleza, Konrad diz: “Covarde!”. Quando Donato não sabe como lidar com a chegada do irmão em Berlim, Konrad diz: “Você não pode continuar fugindo da sua família”. Quando Donato absorve a morte da mãe, Konrad diz: “Sinto muito pela sua mãe!”. Konrad aponta constantemente as dores de Donato, por vezes amenizadas na pista de dança.

Os momentos de dança na boate em *Praia do futuro* estão a serviço da expurgação de uma dor – algo semelhante ao modo como Violeta dança *Maniac* em *O abismo prateado* (Karim Aïnouz, 2013). No entanto, algo difere na dança entre Donato e Konrad no apartamento. Há outro modo de movimentação dos corpos que não reforça ou sublinha o tom melodramático da canção *Aline*. Nesta dança que se faz com dois corpos masculinos, o movimento das mãos de Donato põe a dançar inclusive um retrato até então inanimado na parede. Ali o mundo todo dança e a imagem é intensidade. Ela é invenção de mundo e não apenas instrumento de uma intencionalidade.

Existem três imagens em *Praia do futuro* que guardam a possibilidade de afetar o sensível, caso sejam pensadas na fricção entre elas: 1) Ayrton criança troca golpes de brincadeira com Donato na beira da Praia do Futuro; 2) Pouco antes de Donato ir embora para Alemanha, Ayrton brinca sozinho na praia, golpeando para o vazio; 3) Ayrton reencontra Donato na saída do elevador, dando-lhe murros e recebendo abraços. Trata-se de um tríptico que produz embates em constante transformação de uma imagem a outra e que inventam a dinâmica complexa entre super-heróis em crise – Aquaman e Speed Racer – e corpos humanos em colisão – Donato e Ayrton.

Mas *Praia do futuro* é feito de poucos momentos de invenção de mundo. Por ser tão restrito a uma lógica da representação, seus recursos estilísticos são como enunciados com pressupostos implícitos⁵. Outro problema que ainda diz respeito ao regime representativo é se constituir como uma obra que procura responder a um modo de produção de imagens muito singular ao cinema contemporâneo, procurando de forma evidente uma possível adesão ao circuito internacional dos festivais. Parece haver na materialidade do filme uma tentativa de legitimação neste lugar ou apaziguamento das formas para se inserir em um determinado padrão de qualidade favorável ao mercado do cinema contemporâneo global.

É impressionante como o filme se estrutura de modo tão seguro e tão bem articulado à mera emulação de formas expressivas de um chamado “cinema de fluxo”, ou seja, “uma estética de circulação e fluxo, livre escoamento de imagens sem fora-de-campo, sem relações concretas de alteridade e heterogeneidade” (OLIVEIRA JR., 2010, p. 90). O conceito foi elaborado pelo crítico Stéphane Bouquet, da revista *Cahiers du cinéma*, para designar a estética de filmes de cineastas contemporâneos, que se articulam da seguinte forma:

⁵ Aqui me refiro às palavras de ordem que Deleuze e Guattari definem em *Mil Platôs*, vol. 2: “Chamamos *palavras de ordem* não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele” (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 11). Para reforçar o mesmo argumento, o crítico Heitor Augusto (*Revista Interlúdio*, 2014) defende que “tudo nesse filme surge à força: elipses (...) para avisar que existe um buraco; personagens que escapam do quadro e não são reenquadrados para indicar que escapam do padrão e/ou escapam de um lugar que sufoca. *Praia do futuro* nunca consegue ser um filme que apenas é, mas que denuncia o tempo inteiro”

De uma parte, o fluxo é um pagueamento do cineasta sobre o coração de seu desejo fora do temível real que é forçosamente ruptura. (...) De outra parte, o fluxo não oferece nenhuma possibilidade ao Outro de se manter na borda do filme, ou ao lado. É um mundo sem diferença, sem alteridade. É preciso mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação (BOUQUET, 2003, p. 53).

Outro crítico da *Cahiers du cinéma*, Jean-Marc Lalanne, reforça também a afirmação de que o horizonte estético do cinema contemporâneo toma a forma de um fluxo, na medida em que determinado conjunto de filmes recentes propõem a refundação do plano. Segundo Lalanne, tais filmes concebem o plano não mais como parte de um todo, mas, ao contrário, tudo agora faz parte do plano, que é contaminado pela estética do fluxo. “Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da mise-en-scène” (LALANNE, 2002, p. 26).

Arelado a este paradigma do fluxo, *Praia do futuro* faz referência de gesto maneirista⁶ ao cinema contemporâneo. No maneirismo, “imagens ‘de segundo grau’ (...) retomam outras imagens e por isso mesmo, muitas vezes dependem de um conhecimento prévio da história do cinema e/ou dos seus códigos ficcionais” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 119). Em *Praia do futuro*, os planos em detalhe dos corpos dos salva-vidas em pleno exercício na beira da praia remetem às imagens aproximadas dos corpos dos soldados em treinamento na praia em *Bom Trabalho* (Beau travail, Claire Denis, 1999).

Pelo modo como as imagens se destinam, seus usos e efeitos na comunidade, o longa de Karim Aïnouz parece também se identificar

⁶ A noção de cinema maneirista foi pensada em 1985 por Alain Bergala em dossiê publicado nos *Cahiers du Cinéma*, para designar o cinema de alguns diretores da virada dos anos 1970-80 - Wim Wenders, Jim Jarmusch, Leos Carax, Brian de Palma, entre outros - em que existe “a consciência de ter chegado depois: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e a criatividade do cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 70” (OLIVEIRA JR., 2010, p. 72).

com o regime ético das imagens. De acordo com Jacques Rancière, “trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a ‘arte’ de se individualizar enquanto tal” (RANCIÈRE, op.cit, p. 29). No regime ético, há uma exterioridade que regula o funcionamento das imagens e uma crença no poder delas, de acordo com os efeitos que elas induzem na comunidade.

No Brasil, a exibição de *Praia do futuro* foi marcada por polêmicas, envolvendo reações homofóbicas às cenas de nu frontal masculino e sexo entre os personagens. A repercussão de *Praia do futuro* na mídia passou a ser um debate sobre a visibilidade do homoerotismo no filme, como os corpos nus eram mostrados e as relações sexuais entre homens eram expostas e de que modo a comunidade poderia ou não se chocar com as imagens.

Em João Pessoa, ingressos do filme receberam carimbo de “avisado” – recurso interpretado pelos espectadores como alerta ao conteúdo do filme, apesar da rede de cinemas negar e afirmar que o carimbo servia apenas de controle de meia-entrada. O episódio virou meme nas redes sociais, desencadeando outras imagens e comentários com o carimbo “avisado”. Com o desdobramento do episódio, a produtora Coração da Selva lançou uma campanha contra a homofobia na página do filme no Facebook. O post solicitava aos internautas para se unir à campanha, tirando uma foto com a hashtag “HomofobiaNãoÉANossaPraia!”. Houve relatos também de evasão de espectadores em outras cidades brasileiras que exibiam o filme⁷.

O que falta em *Praia do futuro* é uma precariedade da imagem, que possibilite não demandar nada ao espectador. O filme nega a fragilidade, a incompletude e a incerteza que desestabilizam a hierarquia entre quem produz as imagens e quem as vê. Não há em *Praia do Futuro* um sensível tornado estranho a si mesmo, uma potência que Rancière diz ser própria do regime estético das artes: um sensível “habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensa-

⁷ De acordo com reportagem do jornal *O Globo*, houve evasão de espectadores em Niterói, no Grande Rio e em São Luís. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/nao-vim-aqui-para-assistir-filme-gay-reacoes-conservadoras-cenas-de-praia-do-futuro-12561831>>.

mento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (RANCIÈRE, op.cit., p. 32). Na conexão entre criação e pensamento, o cinema é uma experiência que mais interroga do que explica, que mais põe em dúvida do que interpreta. Não é o caso de *Praia do futuro*.

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTO, H. “Praia do Futuro”. **Revista Interlúdio**, São Paulo, Ano II. Disponível em <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=7330>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

BOUQUET, S. “Plan contre flux”. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

_____. “Des films et des gestes”. In.: **Cahiers du Cinéma**, n. 578, abril de 2003. Paris: 2003, p. 52-53.

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

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 2**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FIGUEIRÔA, A. “Melodrama masculino”. **Revista O Grito!**, Recife. Disponível em <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2014/05/20/critica-praia-do-futuro-de-karim-ainouz/>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

GONÇALO, P. “A atração gravitacional de uma geografia perdida”. **Revista Cinética**. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/praiadofuturodekarimainouzbrasilemanha2014/>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

LALANNE, J.-M. “C’est quoi ce plan?”. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 569, junho de 2002. Paris: 2002, p.26-27.

MATTOS, C. A. “Sete filmes”. **Rastros de Carmattos**. Disponível em <<http://carmattos.com/2014/05/17/sete-filmes/>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

OLIVEIRA Jr, L. C. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Papyrus, 2013.

_____. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. São Paulo: USP, 2010.

PRADO, J.; LUZ, S. “‘Não vim aqui para assistir a filme gay’: reações conservadoras a cenas de *Praia do Futuro*”. **O Globo**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/nao-vim-aqui-para-assistir-filme-gay-reacoes-conservadoras-cenas-de-praia-do-futuro-12561831>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art**. Londres: Verso, 2013.

OBRAS AUDIOVISUAIS

BOM TRABALHO. Beau Travail. Claire Denis. França, 1999, digital.

O ANO PASSADO EM MARIENBAD. L'année dernière à Marienbad. Alain Resnais. França, 1961, digital.

PRAIA DO FUTURO. Karim Aïnouz. Brasil, 2013, digital.