

Identidades em trânsito no cinema de Karim Aïnouz¹

Bibiana NILSSON²

Miriam de Souza ROSSINI³

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

RESUMO

Partindo da perspectiva dos Estudos Culturais, e entendendo o cinema enquanto prática social (TURNER, 1997), o presente trabalho tem por objetivo investigar, a partir da análise fílmica (VANOYE E GOLYOT-LÉTÉ, 1994), com ênfase no conteúdo (PENAFRIA, 2009), de três longas de Karim Aïnouz (*Madame Satã* (2001); *O Céu de Suely* (2006) e *Praia do Futuro* (2014)), de que forma os protagonistas desses filmes personificam as discussões a respeito de diáspora e identidade propostas por Stuart Hall (1997, 2000, 2003), Kathryn Woodward (2000) e Tomaz Tadeu da Silva (2000), passando por Judith Butler (2001). Percebe-se que Aïnouz subverte a representação da identidade enquanto um cerne homogêneo e constante do sujeito, contribuindo para o empoderamento de públicos normalmente negligenciados do sistema de representação vigente.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, representação, identidade, cinema brasileiro, Karim Aïnouz

Introdução

O ser humano é interpretativo e institui sentido às coisas ao seu redor e ao mundo em que vive. Assim, a cultura, entendida como “sistemas de significados que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros” (HALL, 1997a, p. 16), é um elemento central em nossas vidas e tem um caráter primordial na constituição da subjetividade, permeando todas as práticas e sistemas que o homem já construiu e constrói. Ainda assim, a cultura não tem um caráter ontológico; trata-se de um conjunto de práticas, um processo constante de construção por parte dos sujeitos, que formam e ao mesmo tempo são formados, atravessados por essa cultura.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, email: bibiana.nilsson@ufrgs.br

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

Para Stuart Hall (1997a), todas práticas sociais comunicam um significado e são, portanto, culturais. Assim ocorre também com o cinema. As narrativas fílmicas são indissociáveis de seu contexto histórico e, portanto, sensíveis às tensões inerentes da época de sua produção. Através de códigos, convenções, mitos, ideologias culturalmente situadas, o cinema reproduz e analisa os sistemas de significado da cultura, ao mesmo tempo em que é produzido por esses mesmos sistemas sobre os quais reflete (TURNER, 1997, p.128-129). De acordo com Hall (1997b), a linguagem audiovisual, como outras linguagens, tem um papel privilegiado dentro da cultura, pois constrói sistemas de representação, que por sua vez utilizam elementos que significam o que se quer comunicar. É através dos sistemas de representação, portanto, que se produzem os significados.

Esses significados produzidos, por sua vez, têm um papel social fundamental, pois participam dos processos de significação dos sujeitos e de suas trajetórias. A partir de *o que* é representado na tela e *como*, o espectador pode se identificar⁴. Esse processo funciona muitas vezes inconscientemente; as imagens acionam mecanismos de associações, evocam memórias, sensibilizam quem as está assistindo. O espectador pode se sentir representado na tela através dos personagens, suas características, suas histórias, os grupos sociais e os contextos nos quais estão inseridos. Os significados produzidos através das representações e processos de identificação daí decorrentes constituem-se elementos importantes, a partir dos quais os sujeitos se posicionam no mundo, afirma Woodward (2000):

É por meio de significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. [...] A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia respondem a perguntas como quem sou eu. [...] Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2000, p.18).

Esses lugares de fala, no entanto, não são construídos de forma equitativa e equivalente para todos indivíduos e grupos sociais, até mesmo porque o poder de construir as representações nos discursos fílmicos não é uma realidade para a maioria das pessoas. De acordo com Silva (2000, p.91), “é também por meio da representação que identidade e diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de

⁴ Adotamos aqui o termo *identificação* na perspectiva defendida por Stuart Hall (2000), que trata a identificação enquanto uma construção constante, infundável e indeterminada. Trata-se de um “processo de articulação [...] uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo” (2000 : p.106) entre o sujeito que se identifica e aquilo com que ou aquele com quem ele se identifica. A identificação é sempre parcial, contextualizada.

definir e determinar a identidade”. A linguagem não é inócua: atua efetivamente nos arranjos dos tecidos sociais. De acordo com Butler (2001), representações são performativas, e, ao se repetirem, reforçam determinadas ideias e efeitos, contribuindo dessa forma para a consolidação de determinadas forças e imperativos homogeneizadores, que estão operando através dessas representações. Daí a importância, para a filósofa pós-estruturalista, de se interromper esse processo de repetição homogeneizador, como estratégia para o empoderamento de grupos normalmente negligenciados nos sistemas de representação.

No cinema brasileiro, são poucos os filmes nacionais que tensionam representações tradicionais da identidade como algo homogêneo e que concomitantemente atingem um público considerável de espectadores, ao mesmo tempo em que são elogiados pela crítica. Felizmente esse é o caso dos filmes de Karim Aïnouz. O diretor cearense tem se destacado no cenário cinematográfico brasileiro e internacional com filmes que trazem protagonistas complexos, cuja trajetória é muitas vezes um processo de (re)significação de sua subjetividade. Nesse caminho de busca e transformação, os protagonistas de Karim, através do deslocamento entre fronteiras físicas e simbólicas, tensionam suas identidades, tornando visível a inconstância e fragmentação dessas, bem como seus aspectos relacionais.

Este artigo se propõe a abordar três filmes do diretor cearense: *Madame Satã* (2001); *O Céu de Suely* (2006) e *Praia do Futuro* (2014), a partir dos Estudos Culturais, analisando de que maneira os protagonistas das obras em questão personificam discussões a respeito de identidade e diáspora, propostas pelos autores Stuart Hall (1997, 2000, 2003), Kathryn Woodward (2000), Judith Butler (2001) e Tomaz Tadeu da Silva (2000). Para tanto, através da análise fílmica, aqui entendida como exercício analítico (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994), lançaremos nosso foco sobre o conteúdo dos filmes em questão (PENAFRIA, 2009, p. 6), a partir de algumas cenas, nas quais os diálogos entre os personagens ensejam conceitos anteriormente mencionados.

O cinema de Aïnouz

Karim Aïnouz chamou pela primeira vez a atenção do grande público com seu longa de estreia: *Madame Satã* (2001), ganhador de prêmios em festivais nacionais⁵ e

⁵ Dentre alguns dos prêmios nacionais recebidos, destacam-se o Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro: premiado como Melhor Ator (Lázaro Ramos), Atriz Coadjuvante (Marcélia Cartaxo), Figurino e Revelação (Lázaro Ramos); foi indicado também a Melhor Filme, Direção, Ator Coadjuvante (Flávio Bauraqui), Roteiro

internacionais (Colombo de Ouro da 28ª edição do festival de cinema ibero-americano de Huelva (Espanha), Melhor filme no Festival Internacional de Chicago (EUA), além de ter sido selecionado para a mostra Um Certo Olhar do Festival de Cannes). O filme revisita livremente o período anterior à consagração de João Francisco dos Santos (1900 – 1976) como “Madame Satã”, artista e mito da boemia carioca na Lapa da década de 30. O protagonista homônimo interpretado por Lázaro Ramos desafia esteriótipos e convenções de seu tempo: homossexual, capoeirista, malandro, com várias passagens pela cadeia, João forma com a prostituta Laurita (Marcélia Cartaxo), sua filha, e Tabu (Flávio Bauraqui), a empregada, uma família não-tradicional para a época. Após cumprir pena na cadeia por homicídio (motivado por agressões homofóbicas que sofreu), João tem a chance de ver seu sonho se realizar: ser artista transformista, incorporando Madame Satã, personagem inspirada no filme homônimo de Cecil B. Milles, que João viu e adorou.

Anos mais tarde, novamente o diretor chamou a atenção do público e da crítica, desta vez com uma protagonista feminina, que também desafia papéis e convenções: Hermila. Após ser abandonada pelo seu grande amor e pai de seu filho, a personagem interpretada por Hermila Guedes encontra uma alternativa para sair de Iguatu, cidade natal para a qual voltou após morar por um tempo em São Paulo: rifar seu próprio corpo para uma “noite no paraíso”. 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 partir definitivamente.

O filme mais recente de Aïnouz é a primeira coprodução oficial entre Brasil e Alemanha. Lançado em maio de 2014 no Brasil, *Praia do Futuro* traz Wagner Moura como Donato, um salva-vidas homossexual. O filme se divide entre dois continentes: uma etapa da história se passa na Praia do Futuro (Fortaleza), onde Donato trabalha e vive com o irmão Ayrton (Jesuíta Barbosa) 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, mas acaba não retornando ou mandando notícias à família. Oito anos depois, o caçula Ayrton se aventura na capital alemã em busca do irmão que um dia idolatrou.

Original, Montagem e Efeitos Especiais (Sergio Farjalla Jr) e o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro: premiado como Melhor Ator (Lázaro Ramos), Atriz (Marcélia Cartaxo), Direção de Arte, Figurino e Maquiagem (Sonia Penna), além de indicações em outras categorias.

Personas em trânsito

Personagens inquietos, que “não se encaixam” em convenções ou em papéis tradicionais e que se lançam além dos limites impostos são a tônica dos filmes de Karim Aïnouz. Em outras palavras, podemos dizer que os protagonistas dessas narrativas criadas pelo diretor experimentam uma sensação permanente de deslocamento, um sentimento “profundamente moderno”, de acordo com Stuart Hall (2003).

No caso de João Francisco (*Madame Satã*), o sentimento de deslocamento e inadequação por ele experimentado é verbalizado em um momento de crise, após uma briga gerada por um episódio de preconceito do qual foi vítima. Ao tentar entrar em uma casa de festas do Rio de Janeiro, acompanhado por Tabu e Laurita, João é barrado pelos seguranças do local, sob alegação de que “não era permitida a entrada de prostitutas e vagabundos”. A resposta revolta João, que tenta romper o bloqueio à força e acaba brigando com os seguranças. Usando golpes de capoeira, João vence a briga e desiste de entrar na festa. Em casa, ferido, inconformado e triste, João conversa com Laurita. Neste diálogo (Cena em 47’37’’), fica visível a insatisfação de João com seu “lugar” na sociedade, sua sensação de inadequação:



Laurita (L.): Precisava fazer aquilo?

João (J.): Claro que precisava! Eu vou levar desaforo pra casa? Todo mundo pode entrar, por que e que eu não posso?

L.: Por que *tu não é* todo mundo. [...] Tu *parece* um bicho. Sai por aí, batendo a cabeça contra a parede.

J.: Eu quero me endireitar.

L.: Endireitar o quê... tu já *nasceu* torto. [...] E por que *tu não se acalma*?

J.: Tem uma coisa dentro de mim que não deixa. [...] Uma raiva.

L.: *Tu parece de ter raiva de tá vivo*. Mas essa raiva passa.

J.: Pois em mim parece que só aumenta... uma raiva que não tem fim... e que eu não tenho explicação pra ela. [...] Laurita, o que você vê quando olha pra mim e que eu não vejo?

L.: Eu vejo... o Rodolfo Valentino.. . Gary Cooper... [*Risos. João sorri e se deita no colo de Laurita*]

Trata-se de uma das raras cenas em que João demonstra sua tristeza com relação à forma como é tratado, sugerindo inclusive a ideia de mudar para ser aceito. Nas demais

sequências da narrativa, João demonstra segurança de si: tanto quando luta contra os preconceitos e injustiças que sofre, quanto nos momentos em que sobe ao palco para cantar e dançar como transformista, ou quando junto com Tabu (que também trabalha como prostituta) rouba dinheiro dos clientes. Ao mesmo tempo em que vemos João agir de forma agressiva⁶ e cruel (com Tabu), o vemos também extremamente carinhoso (com a filha de Laurita, ou com Renatinho, sua grande paixão) e carismático (quando atua como artista).



Sequência de cenas mostra diferentes momentos de João

Toda essa complexidade vai surgindo aos poucos no filme e contrasta com a sua apresentação, realizada nos minutos iniciais da história. Enquanto assiste-se ao rosto desfigurado de João de tanto apanhar, uma voz em *off* (de uma autoridade policial) traça o seu perfil:



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

⁶ Como ocorre nas cenas em que João marca o rosto da artista para quem trabalhava e que o maltratou (23'27'') e de Renatinho (em 37'49''), sua grande paixão, quando este tentou roubar-lhe dinheiro.

Considerado “nocivo à sociedade”, João é colocado às margens, punido. Por outro lado, aos poucos se transforma em um artista reconhecido, que transcende a barreira entre os gêneros, estendendo os limites de sua época. Em contraste, Donato (*Praia do Futuro*) e Hermila (*Céu de Suely*) não confrontam de maneira tão veemente as barreiras que lhes são impostas: movimentam-se *para fora* de seus grupos, encontrando na migração uma saída possível à punição alheia por serem “diferentes”. É em Berlim que Donato pode viver seu amor homossexual sem medo de retaliações da família ou do corpo de salva-vidas do qual faz parte em Praia do Futuro. Para Hermila, é apenas fora de Iguatu que ela poderá viver sem ser constantemente hostilizada e julgada.

Em *O Céu de Suely*, podemos acompanhar duas etapas diferentes do movimento diaspórico da protagonista: o seu retorno ao local de origem (a volta a Iguatu, após dois anos em São Paulo) e os momentos anteriores à sua segunda saída, definitiva, motivada pelo sentimento de inadequação e falta de perspectiva em sua cidade natal. Após o tempo na megalópole paulista, Hermila volta a Iguatu “para ficar” e abrir um negócio com seu então namorado Mateus. Hermila traz em seu cabelo mechas loiras – marcas da cidade grande –, que causam estranhamento entre aqueles que a conheciam. Algumas pessoas comentam a mudança, dentre elas seu antigo *affair* (João), que em uma cena (em 22’15’’) revela:



João: Vou te dizer uma coisa.

Hermila: Que foi?

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

A experiência diaspórica deixa marcas mais profundas em Hermila do que apenas as mechas de cabelo, que desaparecem com os dias. O sentimento de inadequação em Iguatu parece apenas aumentar à medida que o tempo passa. No início do filme, ao conversar com Mateus ao telefone, Hermila fala sobre o choro constante do filho (“Mateusinho”) e confessa: “Na verdade ele *tá* chorando mais por causa do calor, né, acho que ele *tá* estranhando. [...] Acostuma nada! Eu não me acostumo, imagine ele”. Não é apenas com o

calor que Hermila não se acostuma em Iguatu: é com o abandono de Mateus (visto com conivência pela sogra, que alega que o filho “é apenas um garoto”); com o fato de ter de assumir sozinha a criança, sem ter perspectivas promissoras de trabalho (Hermila lava carros para ganhar dinheiro), nem de momentos de diversão (após uma noite de festa, Hermila é repreendida pela vó). A situação de Hermila piora com a sua decisão de se rifar para conseguir dinheiro para sair de Iguatu. Acusada de prostituição, sofre ameaças e é hostilizada por desconhecidos. Resta a Hermila portanto ir embora definitivamente e recomeçar sua vida em outro lugar.



Imagens ilustram os conflitos internos de Hermila (sua condição de mãe e o desejo de se divertir parecem inconciliáveis) e externos: ao decidir rifar o corpo, Hermila é hostilizada por moradores de Iguatu

O processo doloroso de volta ao lugar de origem pelo qual passa Hermila é uma representação do que ocorre na vida real, com pessoas que, após um longo tempo longe, retornam. Como relata Hall (2003), a partir do trabalho de Mary Chamberlain⁷:

Os entrevistados [...] também falam eloquentemente da dificuldade sentida por muitos dos que retornam em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta do ritmo de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muitos sentem que a ‘terra’ tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas, a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente. (HALL, 2003, p.29).

No caso das trajetórias de Hermila e de Donato, a “história intervém” a ponto de impossibilitar o retorno de fato, a reinserção em suas comunidades de origem. Hermila tenta, mas não consegue voltar a viver em Iguatu. Donato, por outro lado, sequer faz a tentativa. A sensação de “estar em casa”, para o protagonista, é sentida em Berlim, não em Fortaleza. Na cena final de *Praia do Futuro*, quando Donato, Konrad e Ayrton estão na

⁷ Hall discorre em seu texto “Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior” sobre o livro “Narratives of Exile and Return”, de Mary Chamberlain, sobre a diáspora de barbadianos ao Reino Unido.

estrada, em meio à neblina, a voz em *off* de Donato revela, através de uma carta que havia sido escrita, mas nunca enviada ao irmão: “De Aquaman para Speedracer⁸. Escrevo pra dizer que eu não morri. Eu só voltei pra casa. Aqui nesta cidade subaquática tudo para mim faz mais sentido. Eu não preciso me esconder no mar para me sentir em paz, nem preciso de mergulhar para me sentir livre”.

Inserir-se em uma cultura estranha não se trata de um processo fácil para Donato. Ao início de suas experiências na Alemanha, ele se sente bastante só, mal entende a língua e se comunica. Uma longa sequência de cenas no filme torna visível sua solidão e os problemas com relação ao idioma. Em uma dessas passagens (cena em 49'48”), após dançar sozinho em uma discoteca⁹, Donato vai para um bar, onde bebe visivelmente triste, e tenta conversar com a atendente do local.



Donato: Tu sabe nadar? – [*e faz uma mímica para representar o verbo. A barista ri*]

Donato: Sabe? [...] Meu irmão me chama de *Aquaman*, meu irmão Ayrton.

Barista (em alemão): *Aquaman?* Legal.

Barista (em alemão): Hey, não fique tão triste, brasileiro. Tudo vai ficar bem. [...]. Eu ouvi que no Brasil são todos felizes.

Donato bebe, e após uma longa pausa, diz: Toda vez que afogava alguém em Fortaleza eu pensava que podia ser eu.

A atendente continua arrumando o bar; olha rapidamente para Donato, com pena.

Neste momento, embora na Alemanha, parte dos pensamentos de Donato estavam no Brasil, com sua família e sua profissão de salva-vidas. Aos poucos, porém, isso muda. *Praia Do Futuro* é dividido em três capítulos¹⁰, claramente marcados, que se desenvolvem em um hibridismo cultural crescente, que se mescla à trajetória de Donato. A cena descrita anteriormente integra a segunda parte do filme, etapa em que Donato vai pela primeira vez

⁸Ayrton quando pequeno tinha muito medo de água e considerava Donato um *Aquaman*. Já por gostar de velocidade, Ayrton se denominava *Speedracer*.

⁹ Trata-se do dia anterior à então planejada volta de Donato para o Brasil. Donato e Konrad haviam discutido: Konrad propôs a Donato que ficasse na Alemanha. Em resposta, Donato reclamou do frio e disse que não saberia o que fazer em um lugar sem praia e que tinha uma mãe e um irmão para sustentar. Konrad diz que se poderia “dar um jeito nisso”, se Donato assim o quisesse. Donato reitera suas responsabilidades com a família, e Konrad o chama de covarde.

¹⁰ “O abraço do afogado”, capítulo em que Donato e Konrad se envolvem a partir do afogamento de Heiko; “Um herói partido”, parte em que Donato vai a Alemanha e tem seus primeiros encontros com a cultura alemã; e “Um fantasma que fala alemão”, com o reencontro de Donato e Ayrton.

para Alemanha. Neste capítulo, português e alemão se mesclam: Donato balbucia palavras em alemão, mas ainda se comunica com Konrad em português. Na etapa derradeira do filme, Donato se comunica em alemão com Konrad e também é em alemão que Ayrton se dirige ao irmão no primeiro diálogo após anos de distância. As línguas se mesclam, assim como as culturas na vida de Donato, Konrad e do próprio Ayrton.



Imagens ilustram os três capítulos da narrativa e da trajetória de Donato

O resultado do processo diaspórico nunca é nulo. De acordo com Hall (2003), a migração engendra novos encontros e negociações entre as diferentes culturas, o que dá origem a um resultado híbrido, oriundo deste encontro. Ao contrário do que se poderia imaginar, porém, esse “novo” híbrido não é redutível à soma das partes que o formaram. Em sintonia com Hall, Silva (2000, p. 87) afirma: “A identidade que se forma por hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidade originais, embora guarde traços delas”. Não é possível separar em Donato o que é alemão ou brasileiro, da mesma forma que não se pode dizer o que em Hermila vêm de suas vivências em Iguatu ou em São Paulo.

As trajetórias de Hermila e Donato dão a ver alguns conflitos pelos quais passam os personagens em seus deslocamentos. Seu movimento diaspórico realça os processos de constante transformação de suas identidades. As identidades de Hermila, Donato e João não são representadas de forma uníssona: cada tom diferente nesta construção depende do contexto em que os protagonistas estão inseridos, dos personagens com que se relacionam. Essa caracterização combina com o que defende Silva (2000) a respeito da identidade. Para o autor, a identidade é profundamente relacional e dialógica:

A identidade não é uma essência; não é um dado ou fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2000, p.96).

Contrariando a perspectiva, de acordo com a qual a identidade é algo determinado e constante, Hermila, Donato e João tornam visível a identidade enquanto um processo, no desenvolvimento de suas trajetórias, a partir de encontros e enfrentamentos – com os outros, *com, em seu e apesar* de seus contextos.

Como afirma Hall (2000, p. 108), trata-se de uma concepção de identidade que “não assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história”. Desta maneira, para o autor jamaicano¹¹, enquanto constante processo de *tornar-se*, a identidade é constituída relacionalmente, através da diferença, o outro, o que ela *não* é, aquilo que lhe falta. Tal conceito é ecoado também por Woodward (2000) e Silva (2000).

Refletindo então acerca de nossos protagonistas, podemos verificar uma série de negações a partir das quais as identidades em questão se engendram, e que acabam se constituindo por vezes em motivos de confronto com aqueles com quem interagem. Hermila não é uma mãe exemplar; não é uma mulher que se conforma passivamente com seu abandono pelo companheiro; rifa seu corpo, mas não é uma prostituta. Donato não é heterossexual; não é um salva-vidas que a todos consegue salvar, não é o super-herói idealizado por Ayrton. Para conseguirem viver da forma como desejavam sem estar constantemente sob julgamento alheio, que os ameaçava, escolheram a diáspora. Por outro lado, João Francisco, não-branco, não-rico, não-heterossexual, transita entre gêneros, constituindo-se como a própria ameaça à sociedade tradicional de sua época, e sendo por isso inúmeras vezes preso. Em comum, os três têm o fato de serem inquietos, de “não se encaixarem” em papéis tradicionais e de se lançarem para além dos limites socialmente impostos. Através de enfrentamentos e deslocamentos ressignificam suas subjetividades, tornando visíveis os processos de construção de suas identidades no decorrer de suas trajetórias.

Considerações Finais

As representações de João, Hermila e Donato enquanto personagens complexos em sua multiplicidade dá visibilidade aos aspectos fragmentários, inconstantes e até incoerentes de suas identidades. Essa forma de representação aproxima-nos do conceito de identidade enquanto movimento e transformação, ideia defendida por Stuart Hall (1997, 2000, 2003),

¹¹ A partir de DERRIDA, 1981; LACLAU, 1990; BUTLER, 1993

Kathryn Woodward (2000), Tomaz Tadeu Silva (2000) e Judith Butler (2001), autores aqui tratados. Ao trazer às telas personagens que desafiam caracterizações simplistas de identidade, problematizando questões sociais, Karim Aïnouz contribui para fomentar a diversidade de representações no cinema brasileiro. Podemos afirmar com Butler (2001) e Silva (2000) que, ao colocar em foco a diferença, através de personagens normalmente excluídos (transformistas, malandros, prostitutas, gays, mulheres não submissas ao controle masculino), Karim desestabiliza as identidades hegemônicas e falsamente homogêneas comumente representadas no cinema nacional. Ao interromper a repetibilidade dessas identidades tradicionalmente forjadas no audiovisual, Karim enfraquece a hegemonia dessas representações, abrindo espaço para novas formas de representar as identidades no ecrã. Cria-se, assim, a oportunidade de instaurar novas identidades, que subvertem ou desafiam a repetição nas telas das relações tradicionais de poder fora delas, contribuindo para o empoderamento de públicos normalmente negligenciados nos sistemas de representações vigentes.

Bibliografia

CÉU de Suely, O. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Haberle, Peter Rommel por VideoFilmes Produções. Brasil, 2006. 90 minutos. Som, cor, formato: 35 mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5hoSyp89MM4>>. Acessado em: 22 de março de 2016.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre revoluções do nosso tempo*. Educação e Realidade, Porto Alegre, v.22, n.2, p.15-45, jul/dez 1997a

HALL, Stuart. *Pensando a Diáspora*. In HALL, Stuart; SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG: Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. P. 27 a 55

HALL, Stuart. *The Work of Representation*. In: HALL, Stuart (org.). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London / New Delhi. Sage / Open University / Thousand Oaks, 1997b.

HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103 – 133.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Isabel Diegues, Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Brasil, França, 2002. 105 minutos. Som, cor, formato: 35 mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jiuzETOkTFQ>>. Acessado em: 22 de fevereiro de 2016.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso da SOPCOM (Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação). Lisboa: 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acessado em: 22 de março de 2016.

PRAIA do Futuro. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Géorgia Costa Araújo e Hank Levine. *Coração da Selva*. Brasil, Alemanha, 2015. 106 minutos. Som cor, formato: 35 mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C5MKocP2W2E>>. Acessado em: 22 de março de 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 5ª. Edição. Campinas, SP: Papyrus, 2008

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 07-72.