



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Faculdade de Formação de Professores

Ketiley Pessanha de Gouvêa

***Gêneros e(m) deslocamentos Nos Céus de Suely: a personagem feminina e o roteiro em diálogo com a literatura***

São Gonçalo

2019

Ketiley Pessanha de Gouvêa

***Gêneros e(m) deslocamentos Nos Céus de Suely: a personagem feminina e o roteiro em diálogo com a literatura***

Dissertação apresentada, como requisito parcial, para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

São Gonçalo

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

G719 Gouvêa, Ketiley Pessanha de.  
*Gêneros e(m) deslocamentos Nos Céus* de Suely: a personagem feminina  
e o roteiro em diálogo com a literatura. – 2019.  
151f.:il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas.  
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade  
do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de  
Professores.

1. Aïnouz, Karim, 1966 - - Crítica e interpretação – Teses. 2. O céu de  
Suely (Filme) – Teses. 3. Intermidialidade – Teses. I. Ribas, Maria Cristina  
Cardoso. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de  
Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 - 4994

CDU 82.09

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Ketiley Pessanha de Gouvêa

***Gêneros e(m) deslocamentos Nos Céus de Suely: a personagem feminina e o roteiro em diálogo com a literatura***

Dissertação apresentada, como requisito parcial, para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 18 de novembro de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Anélia Montechiari Pietrani

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Marcia Lisbôa

Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Jaqueline Lima Farbiarz - Suplente

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

---

Paulo Cesar Silva de Oliveira - Suplente

Faculdade de Formação de Professores - UERJ

São Gonçalo

2019

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas às *Hermilas* que vieram antes de mim, que desbravaram caminhos para que o *hoje* fosse possível.  
Dedico, também, àquelas que virão depois e que continuarão a desbravar os caminhos, para que o *amanhã* sempre haja.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, em primeiro lugar, pela motivação diária e saúde que me permitiram realizar este projeto;

À minha mãe, tias e avó, base nordestina que me inspira e me faz entender que é preciso prosseguir;

Ao meu pai, pelo suporte e afeto;

Ao meu bem, Victor S. de Gouvêa, por acreditar que seria possível, além de todo amor a mim dedicado;

Ao meu Snoopy, e agora Meg, pela paciência, atenção, companhia e carinho desmedidos;

Aos verdadeiros amigos que participaram de toda a trajetória, ainda que indiretamente;

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas, pela confiança e auxílio em tantos anos de caminhada acadêmica.

No dia que for possível à mulher amar em sua força e não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma, mas para se encontrar, não para se renunciar, mas para se afirmar, nesse dia o amor tornar-se-á para ela, como para o homem, fonte de vida e não de perigo mortal.

*Simone de Beauvoir*

## RESUMO

GOUVÊA, Ketiley Pessanha de. “*Gêneros*” e(m) deslocamentos “*Nos Céus*” de *Suely*: a personagem feminina e o roteiro em diálogo com a Literatura. 2019. 151f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Formação de Professores. Universidade do Estado Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

Este trabalho tem por objetivo promover a reflexão sobre as relações midiáticas entre texto e imagem, seus vínculos e correspondências na cinematografia, e, sobretudo, o texto enquanto literatura na contemporaneidade. Para tanto, consideramos o longa-metragem *O céu de Suely*, texto (roteiro publicado) e imagem (reprodução fílmica), escrito e dirigido por Karim Ainouz, em colaboração de Felipe Bragança e Maurício Zacharias. O filme, de 2006, traz em seu enredo um Nordeste da contemporaneidade, e o costumeiro retirante masculino que se desloca entre os espaços a fim de vida e futuro menos árdus dá lugar a outro gênero, o feminino. É a mulher que agora se desloca em busca de seus propósitos. A trama traz a história da jovem Hermila, cearense de 21 anos, mãe de pouco, que retorna de São Paulo para a cidade natal Iguatu - CE com o intuito de um novo (re)começo. Não nasce Suely, torna-se. Em virtude da desilusão amorosa que sofre, descobre-se capaz de ir além dos limites e condições impostas pela sociedade à mulher, tais como sua relação com o corpo e liberdade sexual, o direito e autonomia à mobilidade, entre outros. Ao considerarmos os apontamentos de Foucault (2013) e Butler (2017), sobre a sexualidade e o feminino, por exemplo, entendemos que se trata de um gênero reprimido sexualmente, em que caberia à mulher o contrato da procriação e demais afazeres. Em nosso contexto, a mulher teve também o seu corpo reprimido aos moldes patriarcais, tais quais os europeus, ao longo do tempo: ora escrava, ora prostituta, ora esposa e mãe de filhos. Assim, Irigaray (*apud* BUTLER, 2017) comenta que a relação entre masculino e feminino não pode ser representada numa economia significante em que o masculino constitua o círculo fechado do significante e do significado. Na ficção, Hermila é essa mulher-corpo que através da experiência com a mobilidade busca compreender-se, ser-em-transição. Seria ela um novo conceito do feminino, corpo que migra e potencializa-se por meio de suas escolhas e deslocamentos? Texto escrito e imagem resultam em um filme capaz de afetar a perspectiva do real e levar à reflexão de que maneira um corpo-feminino-nordestino-migrante poderia buscar seu lugar, sua autonomia e sua liberdade. Por meio de pesquisa de caráter interpretativo, com base em análises e articulações das correntes teóricas, e documental-bibliográfica, propomo-nos observar não somente o diálogo midial existente entre texto e imagem (fílmicos), e as questões que envolvem o gênero feminino, mas também lançamos um breve olhar sobre a publicação do gênero roteiro como “obra” física pós-filme e a viabilidade de sua leitura não apenas instrucional, mas literária, como considera Vera L. Follain de Figueiredo.

Palavras-chave: O Céu de Suely. Karim Ainouz. Narrativa fílmica. Roteiro. Intermidialidades.



## ABSTRACT

GOUVÊA, Ketiley Pessanha de. *Gen(R)(D)E(R)S And (In) Transitions In Love For Sale: The Female Character And The Script In Dialogue With The Literature*. 2019. 151f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Formação de Professores. Universidade do Estado Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

This paper aims to promote the reflection about the media relations between text and image, their links and correspondences in cinematography, and, above all, the text as contemporary literature. To this end, we consider the feature film *Love for Sale*<sup>1</sup>, text (screenplay published) and image (film reproduction), written and directed by renowned Karim Aïnouz, in collaboration with Felipe Bragança and Maurício Zacharias. The 2006 film features a contemporary Northeast in its plot, and the usual male retreatant who moves between the less arduous spaces of life and future gives way to another genre, the feminine. The woman now moves in pursuit of her purposes. The plot tells the story of the young Hermila, 21 year old Ceará, mother of a little, who returns from Sao Paulo to the hometown of Iguatu - CE with the intention of a new (re) beginning. Not born Suely, it becomes. Due to the loving disappointment she suffers, she finds herself able to go beyond the limits and conditions imposed by society on women, such as her relationship with the body and sexual freedom, the right and autonomy to mobility, among others. Considering the notes of Foucault (2013) and Butler (2017), about sexuality and the feminine, for example, we understand that it is a sexually repressed gender, in which the woman would have the contract of procreation and other tasks. In our context, the woman also had her body repressed in patriarchal ways, such as the Europeans, over time: sometimes slave, sometimes prostitute, sometimes wife and mother of children. Thus, Irigaray (*apud* BUTLER, 2017) comments that the relationship between male and female cannot be represented in a significant economy in which the male is the closed circle of signifier and signified. In fiction, Hermila is this woman-body who through experience with mobility seeks to understand herself, to be in transition. Is it a new concept of the feminine, a body that migrates and is empowered through its choices and displacements? Text and image result in a film that can affect the perspective of reality and lead to reflection on how a migrant northeastern female body could seek its place, its autonomy and its freedom. Through explanatory research, based on analyzes and articulations of theoretical and documentary-bibliographic currents, we propose to observe not only the existing media dialogue between text and image (filmic), and the issues involving the female gender. but we also take a brief look at the publication of the screenplay genre as post-film physical “work” and the feasibility of its reading not only instructional but literary, as Vera L. Follain de Figueiredo considers.

Keywords: Love for sale. Karim Aïnouz. Film Narrative. Script. Intermidialities.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O termo *Love for sale* foi mantido como o da obra *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, assim como a sua versão em língua inglesa o faz.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Imagem de Hermila em Super-8 durante a canção <i>Tudo que eu tenho</i> , no início do filme (AÏNOUZ, 2006, 1'46") .....	26
Figura 2 –	Álbum <i>Diana</i> , 1972, de onde foi retirada a canção-tema de <i>O Céu de Suely</i> .....	26
Figura 3 –	Capa da obra impressa <i>O céu de Suely</i> publicado pela Imprensa oficial do Estado de São Paulo (2008) .....	28
Figura 4 –	Cartaz de divulgação do filme <i>O céu de Suely</i> (2006) .....	29
Figura 5 –	Karim Aïnouz para a revista <i>Trip</i> , nº 230, de 17 de março de 2014 ....	31
Figura 6 –	Arquivo pessoal de Karim Aïnouz. Fotos concedidas à Nina Lemos, da revista <i>Trip</i> .....	36
Figura 7 –	Karim Aïnouz em entrevista para o programa 34, chamado <i>Discoreografia do Itaú Cultural</i> . Berlim, 2017 .....	37
Figura 8 –	Cena no ônibus com destino a Iguatu. (AÏNOUZ, 2006, 1'59") .....	39
Figura 9 –	Hermila na cidade de Iguatu, em mais uma tentativa de ligação para Mateus. (AÏNOUZ, 2006, 7' 45") .....	41
Figura 10 –	Momento em que a tia de Hermila a deixa no ponto de encontro com o <i>vencedor</i> da rifa para a noite entre eles. (AÏNOUZ, 2006, 1:12'05") .....	45
Figura 11 –	Imagem da árvore: vida solitária em meio ao semiárido. (AÏNOUZ, 2006, 1:05'08") .....	48
Figura 12 –	Imagem de cafifas presas aos fios elétricos. (AÏNOUZ, 2006, 55'50") .....	49
Figura 13 –	O trem que apita e atravessa Iguatu. (AÏNOUZ, 2006, 50'56") .....	49
Figura 14 –	Imagem de Hermila na estrada: reflexões. (AÏNOUZ, 2006, 26'30") ..	50
Figura 15 –	Imagem de Hermila em casa com o filho nos braços. (AÏNOUZ, 2006, 21'29") .....	50
Figura 16 –	O primeiro encontro de Hermila e João no motel. (AÏNOUZ, 2006, 27'55") .....	51
Figura 17 –	Pôster do curta-metragem disponível em: <a href="https://filmow.com/rifa-met98679/">https://filmow.com/rifa-met98679/</a> Acesso: junho de 2019 .....	55

Figura 18 –	Imagem em movimento. Suely abraçada a Ítalo. (AÏNOUZ, 2008, p.11) .....	58
Figura 19 –	Suely e Ítalo. Imagem de abertura. (AÏNOUZ, 2008, p.11) .....	58
Figura 20 –	Placa do posto de gasolina Veneza. (AÏNOUZ, 2008, p.28) .....	60
Figura 21 –	Tristeza no semblante de Hermila. Mãe e filho após a notícia da partida de Ítalo. (AÏNOUZ, 2006, 8'37") .....	66
Figura 22 –	Representação nebulosa de Ítalo e Suely. Cena de abertura da trama. (AÏNOUZ, 2006, 1'39") .....	84
Figura 23 –	Jogo de luz e sombra. Suely em destaque. Cena de abertura da trama. (AÏNOUZ, 2006, 1'41") .....	85
Figura 24 –	Suely na garupa da moto de Luis após aceitar sua carona. Plano escuro. Luz nas personagens. (AÏNOUZ, 2006, 19'07") .....	85
Figura 25–	Retorno solitário de Luis para Iguatu. Suely no ônibus segue para o Sul. (AÏNOUZ, 2006, 1:10:00") .....	89
Figura 26 –	Bastidores de gravação. Karim Aïnouz ao centro. Revista <i>Bomb magazine</i> (2008) .....	91
Figura 27 –	Verso do DVD <i>O céu de Suely</i> , de 2006 .....	92
Figura 28 –	Versão do cartaz do filme na versão em Inglês (2006) .....	93
Figura 29 –	Hermila dança em meio à multidão. <i>Close</i> . (AÏNOUZ, 2006, 33'45"..	97
Figura 30 –	Hermila .....	102
Figura 31 –	Hermila dança e sorri ao lado de Georgina (AÏNOUZ, 2006, 33'54") .	103
Figura 32 –	Hermila trabalhando durante o dia na lavagem de caminhões (AÏNOUZ, 2006, 23'31") .....	103
Figura 33 –	Hermila em um caça-níquel de um bar da pequena Iguatu (AÏNOUZ, 2006, 14'24") .....	105
Figura 34 –	Hermila solicitando informações na rodoviária sobre o lugar mais distante de Iguatu. (AÏNOUZ, 2006, 29'41") .....	107
Figura 35 –	<i>Frame</i> representativo da imagem da sala. Casa da avó de Hermila. (AÏNOUZ, 2006, 1'49"12) .....	110
Figura 36 –	Hermila .....	110

Figura 37 –	Hermila .....	114
Figura 38 –	Hermila .....	115
Figura 39 –	Hermila deitada na calçada de casa. Pensativa, olhar fixo para o céu. (AÏNOUZ, 2006, 5'41'') .....	118
Figura 40 –	Hermila .....	118
Figura 41 –	João na moto. Tentativa de alcançar o ônibus e ser visto por Hermila durante a partida da jovem. (AÏNOUZ, 2006, 1:07':20'') .....	120
Figura 42 –	Hermila .....	120
Figura 43 –	Hermila a pé, com o filho nos braços após conversar com a ex-sogra. (AÏNOUZ, 2006, 22'32'') .....	124
Figura 44 –	Com curiosidade, Hermila observa o trem que percorre os trilhos ao seu lado. (AÏNOUZ, 2006, 50'56'') .....	124
Figura 45 –	Hermila sorrindo ao partir. (AÏNOUZ, 2006, 1:08'18'') .....	125
Figura 46 –	Hermila pensativa se mantém deitada na cama da casa de sua avó. (AÏNOUZ, 2006, 47'32'') .....	127
Figura 47 –	Hermila em casa de Georgina, tempo ocioso, olhares perdidos. (AÏNOUZ, 2006, a partir de 47'02'') .....	130
Figura 48 –	A jovem Georgina com seus adereços (AÏNOUZ, 2006, 24'01'') .....	132
Figura 49 –	Tia Maria com Hermila ao fundo à espera do ganhador da rifa. (AÏNOUZ, 2006, 1:01':10'') .....	133
Figura 50 –	I início da conversa entre Hermila e Eliane. (AÏNOUZ, 2008, p.51) ...	135

## SUMÁRIO

	<b>Trajatória e Deslocamentos (Nossos)</b> .....	12
	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
1	<b>LUZ, CÂMERA, VOZ, AÇÃO: A LITERATURA E O CINEMA</b> .....	19
1.1	<b>A palavra e a imagem: diálogos intermediais entre Literatura e Cinema.</b>	19
1.1.1	<u>Rastros de <i>Hermila</i>: caminhando por entre a palavra e a imagem</u> .....	21
1.2	<b>O cinema de Karim Aïnouz: considerações sobre O céu de Suely e de Aïnouz</b> .....	30
2	<b>ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM: O ROTEIRO COMO GÊNERO LITERÁRIO</b> .....	52
2.1	<b>Roteiro in prosa: aspectos literários no texto instrucional</b> .....	52
2.1.1	<u>As imagens do roteiro - considerações sobre O céu de Suely (in) texto</u> .....	56
2.2	<b>O corpo do texto e no texto: breve análise da personagem feminina no texto escrito</b> .....	67
2.2.1	<u>Corpo-luz - a maternidade em Suely no roteiro publicado</u> .....	70
2.2.2	<u>Corpo-carne - a sexualidade de Suely no roteiro publicado</u> .....	76
2.2.3	<u>Corpo-afeto - relações de feminilidade de Suely no roteiro publicado</u> .....	79
3	<b>A PERSONAGEM FEMININA NO CINEMA: OUTRA QUESTÃO DE GÊNERO</b> .....	92
3.1	<b>“Céu, qualquer lugar onde possa ser feliz” - a personagem migrante e a geografia da narrativa - a cidade, o acostamento, a estrada</b> .....	92
3.1.1	<u>Herm(g)il(t)a: <i>Eu sou, eu fui, eu vou</i></u> .....	108
3.2	<b>Gênero ((e)(m)) deslocamento: Hermila-Suely, Georgina-Jéssica, Maria-Ivone... a(s) personagem(ns) feminina(s), estrelas do CÉU de Suely</b> .....	125
3.2.1	<u>Hermila (e) Suely</u> .....	127
3.2.2	<u>Georgina – Jéssica</u> .....	131
3.2.3	<u>Maria – Ivone</u> .....	132
3.2.4	<u>Rosário – Zezita</u> .....	134
3.2.5	<u>Marcélia – Eliane</u> .....	135
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	136
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	146

## Trajatória e Deslocamentos (Nossos)

Não vim de lá, mas Hermila veio. Hermila, mamãe, títias, vovó, bisavó... todo um clã de representatividade feminina do Nordeste brasileiro, dentro e fora da ficção. Sempre há algo que nos impulsiona às realizações. Paixão talvez?

A paixão pela liberdade, sobretudo, fez com que Hermila pudesse desafiar toda uma sociedade (ma)patriarcal, conservadora, “de peixeira embainhada”, e nordestina, para partir e chegar com autonomia. A paixão por Mateus a levou para São Paulo; a paixão por um recomeço em família a fez retornar para o Ceará. A paixão por si mesma a levou para um lugar mais longe possível.

A paixão permeia os demais sentimentos humanos, camufla-se a eles e os encoraja a serem quem são. A paixão se torna fé, perseverança, desejo, sonho.... É possível que a paixão pela Literatura Nordestina, vivida com outro nome no quintal de casa, tenha sido o primeiro estímulo que reverbera até os dias desse trabalho final. Esperamos que continue seguindo viagem.

As histórias de vida sofrida na aridez de Quebrângulo, Alagoas, eram as mais ouvidas nos almoços de domingo à casa de minha avó. As brincadeiras nos poucos açudes, o chão de terra vermelha, as mortes por sede e fome, as mãos infantis grossas e calejadas pelo trabalho na roça, as bonecas feitas de espiga de milho entre um trabalho e outro... tudo parecia ter saído de uma narrativa qualquer de Graciliano, no entanto, eram (nossas) histórias.

Mais tarde, os Severinos do poema de João Cabral, o Fabiano de Graciliano, e tantos outros me pareceram familiares. Estava em casa com aquelas histórias. Assim, anos mais tarde, ao cursar a primeira graduação em Letras Português/Literaturas (2007-2011), UERJ/FFP, não houve dúvidas sobre o trabalho final: análise de Vidas Secas romance de Graciliano Ramos e Vidas Secas filme de Nelson Pereira dos Santos.

No curso de Especialização em Estudos Literários, sob orientação da professora Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas, na UERJ/FFP, em 2014, foi analisado o modo de escrita de Graciliano Ramos em Infância, uma pequena pausa na junção literatura-cinema que retorna, enfim, neste trabalho final do curso de Mestrado em Estudos Literários, sob a mesma orientação.

Este trabalho vincula-se ao projeto “Discussões e releituras de literatura na contemporaneidade: a transposição midiática.”, em que os estudos e pesquisas sobre

Literatura, Cinema e Mídia, de um modo mais amplo, são feitos sob orientação e coordenação da professora Maria Cristina.

A partir do diálogo entre Literatura, Cinema, (a paixão) pelo Nordeste e suas histórias de vida e superação tão próximas a mim, bem como a necessidade de se pensar a personagem feminina/mulher deste contexto na contemporaneidade é que surgiu a ideia de trabalhar *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, e todos os aspectos mencionados. Hermila descobriu a todos nós, e nós a ela, e através deste caminho partilhado, seguimos com as nossas paixões pelo fazer literário.

## INTRODUÇÃO

Ao revisitarmos as ideias sobre o Comparatismo iniciadas pelas escolas Francesa, Soviética e Americana, bem como suas práticas (euro)cêntricas e dicotômicas, vemos que muito se modificou e tem se modificado, especialmente, pós-século XX, sendo reconhecidas, integradas, pouco a pouco, como participantes da literatura de margem.

Parte dessa postura de transformação deveu-se, também, ao contexto linguístico daqueles que pertenciam à outras nacionalidades, ou mesmo seus ascendentes que eram provenientes de locais ditos periféricos, mas que, no entanto, começavam a produzir sua arte e literatura em idioma central, como o Inglês, por exemplo. Assim, tornou-se cada vez mais difícil considerar quem “era e quem não era” do grupo em questão, uma vez que ambas as partes, as nascidas em território inglês ou as que se apropriaram do idioma por alguma razão, passaram a exercer e a receber os mesmos direitos.

A literatura comparada deixa de lado os paralelismos binários, excludentes, e passa a considerar a pluralidade, observando, pois, a produção artística sem fazer uso do juízo de valor, sem lançar mão de maniqueísmos pré-estabelecidos, tais como pobre x rico, negro x branco, mulher x homem x comunidade LGBT, etc.; de modo pejorativo. O trabalho é árduo, mas legítimo e significativo:

Em síntese, o comparatismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. (CARVALHAL, 2006, p. 86).

A literatura comparada permite o diálogo entre frentes artísticas distintas e ou similares, procurando esclarecer em seus estudos quais os pontos onde podemos encontrar semelhanças ou divergências, sejam elas temáticas, estruturais, elementares, de ideias, enfim, apenas para citar alguns casos.

Com o intuito de observar essas possíveis semelhanças, diferenças, e variados diálogos entre as frentes artísticas e literárias, iniciamos esta pesquisa com o olhar curioso sobre a obra *O céu de Suely* (2006, do diretor cearense/cosmopolita Karim Aïnouz. Sobre o longa, o enredo conta a história de Hermila, uma jovem cearense de 21 anos que, junto de seu namorado Mateus, decide ir morar em São Paulo deixando para trás sua Iguatu, terra-natal.



Depois de dois anos, o jovem casal com um filho ainda muito pequeno, decide retornar para Iguatu para prosseguir com as gravações e vendas de CD e DVD na pequena cidade, uma vez que em São Paulo as coisas não iam muito bem. Hermila chega a Iguatu com um filho nos braços e espera por Mateus, que fica em São Paulo por mais um tempo. No entanto, a espera é em vão: Mateus não retorna.

Hermila se mantém confusa e desapontada com a resolução dos fatos. Sendo assim, decide ir embora de Iguatu, mais uma vez, sozinha e em busca uma vida mais digna. Para obter o dinheiro necessário para realizar a viagem, ela organiza uma rifa; o prêmio é uma noite no Paraíso com ela (que, para a rifa, mudou de nome: agora é Suely).

O fato de abordarmos o movimento migrante do corpo feminino da personagem Hermila no longa metragem *O céu de Suely* (2006), sua performance e trajetória em busca da sua identidade e sexualidade, tanto no texto escrito (roteiro), quanto no texto visual encenado (filme), faz com que compreendamos que estes caminhos também pode pertencer ao comparatismo.

A boa repercussão fílmica possibilitou a transposição do roteiro original, texto meramente instrucional, em uma versão cuja leitura pode ser feita de maneira mais "literária", "narrativa", sem que o trato comercial, ou mesmo o uso de seus elementos característicos atrapalhem este olhar. Foi no ano de 2008, pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, que a publicação ocorreu. Para tanto, a nossa pesquisa faz uso deste texto escrito e da obra cinematográfica.

Apesar de homônimos, filme e livro, ambos chamados de *O céu de Suely* (2006), são, claramente, duas mídias distintas: imagem e texto. Em certa medida, apresentam perspectivas de interpretação similares, mas que podem resultar diferentes dados.

A imagem, por exemplo, trabalha com o produto já construído: as personagens, o espaço, a trilha sonora, o jogo de luzes, enfim, tudo fora pensado anteriormente, mas, ainda assim, as possibilidades interpretativas do leitor-espectador são infindáveis. O texto, apesar de ser também o resultado de um trabalho que reúne os elementos acima e muitos outros, ele tem ainda possibilidade de 'se construir' juntamente com a leitura interpretativa feita por seu leitor que se torna uma parte integrante necessária na construção do texto.

O propósito de considerarmos as obras como distintas e não como meras cópias uma da outra, não tem o intuito de distanciá-las, pelo contrário: as relações de sentido, em muitos casos, só são possíveis por meio das combinações e do entrelace delas.

Em seu artigo *Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midial*, a professora Dra. Maria Cristina C. Ribas (2017) comenta a respeito das relações de combinação entre obras. Vejamos:

A flexibilização do olhar é, pois, fundamental para o trabalho do pesquisador e crítico, nessa área de inter-relações sistêmicas. Para um estudioso das Intermidialidades, não há como pensar a obra de arte de maneira isolada, absoluta e modelar, fora das relações de combinação, justaposição, referências. Os objetos em consórcio presidem relações que só podem se materializar pela eficácia das transposições. (RIBAS, 2017, p.4).

Durante muito tempo, literatura e cinema estiveram lado a lado com o binarismo comparatista, um binarismo segregador que dificultava a relação confluyente e combinada que as artes poderiam ter. Literatura e cinema estavam fadados às críticas que vinham junto ao processo da adaptação. Considerada antecessora, era como se a literatura sempre abrisse caminhos para a produção das obras que viriam, e o cinema tivesse de ser "fiel" em sua transposição fílmica. O que se obtinha eram críticas baseadas em interpretações particulares do quanto as imagens poderiam ser similares às cenas descritas no romance por um narrador atuante ou não.

Por outro lado, novos olhares e discussões foram tomando forma, e desse modo, conquistando o espaço que pensa a adaptação como *uma nova obra*, uma nova leitura, um novo trabalho, uma nova literatura. Muito se tem ponderado sobre determinados gêneros literário-textuais serem ou não considerados literatura, dado os seus valores poéticos, o que nos leva a refletir justamente sobre o motivo de haver categorias no campo literário, já que um de seus propósitos é *ser* ruptura e desconstrução de paradigmas, percorrer novos espaços e fazer outras conexões.

No caso de *O céu de Suely*, e tantos outros, entendemos que ambas as produções, texto e imagem, atuam de modo congruente, ou seja, realizam um processo de não-supressão uma da outra, nem débitos. Para tanto, Ribas (2017) traz uma consideração bastante pertinente:

Na migração da literatura para o cinema – transposição midial - é fundamental compreender de que maneira ambas as mídias (se) recriam, (auto) representam ou deslizam da realidade tradicionalmente tomada como referente, num processo não de apagamento ou exclusão, mas de iluminação mútua. Como tal, a abordagem produtiva de adaptações demanda modelo de comparação entre obra de partida e de chegada sem reforçar o estatuto de superioridade de uma sobre outra, nem alimentar a relação de subserviência entre elas, através da qual o “subproduto” (a adaptação) estaria sempre em débito com o “original” (o texto literário). (RIBAS, 2017, p.4).

A contemporaneidade e suas constantes conexões com o presente é, também, responsável pelo advento dos estudos intermidiais. Ao longo do tempo, inúmeras tentativas sobre os conceitos de mídia foram implementadas até resultarem no conceito que se tem hoje. O conceito de *intermidialidade* de Clüver (2006), advento dos estudos de literatura comparada, traz, por sua vez, a *transposição midial* de Rajewsky, lembrando que as narrativas mantêm relações suplementares, como cita Derrida (1995).

Giorgio Agamben (2009) em *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*, reflete sobre o fato de a contemporaneidade ser uma espécie de consciência da relação que se tem com o próprio tempo presente, mas, mediante a esta consciência, poder tomar certa distância deste presente e fazer relações de sentido com outros tempos. É um 'não se limitar'. É compreender-se no “agora” sem se desconectar do antes.

A contemporaneidade como a estância do atual, engloba as produções do século XXI, assim como pode recuperar a multiplicidade de tendências dos anteriores, estabelecendo relações de sentido. A pluralidade de sentido atravessa gêneros textuais e literários, aproximam mídias e transformam outras, como vemos tão próximos um do outro a literatura e o cinema:

Na contemporaneidade, cinema e literatura aproximam-se, inclusive, em decorrência dos deslocamentos operados pelas tecnologias digitais que atingem as especificidades de cada linguagem, abalam a estabilidade dos suportes tradicionais, favorecendo o intercâmbio de recursos entre várias mídias e, conseqüentemente, diminuindo a distância entre os campos artísticos. (FIGUEIREDO, 2010, p. 18).

Gradativamente a contemporaneidade caminha ao lado do comparatismo no intuito de ressignificar e interseccionar elementos predispostos à análise. Entretanto, há ainda incontáveis questionamentos sobre a *tipologia* da obra estudada; há alguma *resistência que insiste* em categorizar; saber sobre qual corrente pertence, em que gênero se enquadra, entre outras questões.

Posicionamentos como estes são os que dificultam, por exemplo, o fato de um roteiro ser considerado texto literário. É bem verdade que sua estrutura instrucional, repleta de rubricas, por exemplo, é um traço que lhe é característico, mas a construção poética dos diálogos oportuniza leituras fluidas próprias de uma narrativa.

De todo modo, não propomos aqui uma discussão que rompa com os traços e contratos já estabelecidos pela literatura e pelo cinema, traços esses que possibilitam a cada um deles ser visto como produto um tanto quanto mais típico 'do texto escrito' e 'das imagens, luzes e sons', respectivamente. O que trazemos é a oportunidade de haver uma leitura-fluida-

narrativa do roteiro publicado *O céu de Suely* (2008), observando a trajetória e os deslocamentos de Hermila, personagem-corpo que se encontra em constante descoberta e transição.

Vinculado ao projeto de pesquisa “Discussões e releituras de literatura na contemporaneidade: a transposição midiática” (2019), sob a orientação da professora Maria Cristina Cardoso Ribas, este trabalho tem o objetivo de promover a reflexão sobre as relações midiáticas entre texto e imagem, seus prováveis vínculos e correspondências com a cinematografia, e, sobretudo, o texto (roteiro publicado) enquanto literatura na contemporaneidade, em *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz.

Por meio de pesquisa de caráter explicativo, com base em análises e articulações das correntes teóricas, e de caráter documental-bibliográfica, propomo-nos observar não somente o diálogo midial existente entre texto e imagem (fílmicos), mas também as questões que envolvem o gênero feminino, as análises da personagem-corpo, suas migrações, *errâncias*, e busca por independência sexual e identitária. Além disso, lançamos um breve olhar sobre a publicação do gênero roteiro como “obra” física pós-filme e a viabilidade de sua leitura que pode ocorrer para além da instrucionalidade, de modo literário, como considera Vera L. Follain de Figueiredo (2010).

# 1 LUZ, CÂMERA, VOZ, AÇÃO: A LITERATURA E O CINEMA

## 1.1 A palavra e a imagem: diálogos intermidiais entre Literatura e Cinema

“O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo  
Só as coisas rasteiras me celestam”. Manoel de Barros

Refletir acerca da contemporaneidade exige ousadia. Ousadia para lidar com a complexidade existente em uma relação que, segundo Giorgio Agamben (2009), o indivíduo mantém com o seu tempo, por meio da qual produz uma cadeia de sentidos estabelecidos com este tempo presente, mas que também nele observa pontos escuros de ruptura. Essas frações escuras são as possibilidades de *volta ao passado/origem*; aquele distanciamento capaz de fazer com que o indivíduo faça associações entre variados tempos, a partir de algo comum, que desperte tal associação.

A ideia mantida pela relação entre o tempo presente e a possibilidade de retorno ao anterior mostra uma prática comum, mencionada nas considerações iniciais deste trabalho, reconhecida como comparatismo. Sandra Nitrini (2010), Eduardo F. Coutinho & Tania F. Carvalhal (2011), são alguns dos nomes os quais se propuseram resgatar tais estudos, que remontam o século XIX, neste sentido.

A princípio, a necessidade era a de estabelecer critérios e nichos coerentes de estudos que viabilizassem as definições sobre *crítica literária*, *teoria literária/teoria da literatura*, *literatura comparada*, entre outros. Os principais grupos pioneiros nessa discussão foram a Escola Francesa (iniciada sob critérios seletivos e influenciadores), a Escola Americana (ecclética, despojada, que absorve as noções teóricas), e a Escola Soviética (que observa a literatura como produto da sociedade).

A presença de um cosmopolitismo, sobretudo literário, fez emergir uma crise denominada por René Wellek “crise da literatura comparada”. Antes a literatura comparada pautava os seus alicerces em bases binárias, exercendo com mais propriedade as práticas que identificavam a literatura feita pelas “margens” e feita pelo “centro” como frentes distintas, conferindo valores mais altos ao erudito e mais baixos ao moderno e popular, os estudiosos questionavam uma “não ascensão” da periferia. Como considerar a qualidade de uma

produção periférica se havia padrões recorrentes a serem seguidos? Contratos e regras estabelecidos que não serviam de um para outro? E seguiam pormenorizados.

Progressivamente, discutia-se a fragilidade contida em delimitar o que viria a ser considerado produção *nacional*, *internacional* ou *estrangeira*, *local*, *de fronteira*; *literatura geral* e *literatura comparada*, tomando por base as produções textuais. Wellek e os formalistas russos concentravam-se no 'texto' como objeto central de estudo, por exemplo; Após Tynianov e Jakobson, Mikhail Bakhtin resgata as ponderações feitas por Dostoiévski sobre historiografia, polifonia, ideologias, indo além das estruturas do texto, como vimos com Wellek.

Resgata Bakhtin a perspectiva diacrônica, relegada pelos primeiros formalistas, que eram anti-historicistas, reatando com a história. [...]. A compreensão de Bakhtin do texto literário como um “mosaico”, construção caleidoscópica e polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como ele se constrói, como absorve o que escuta. Levou-nos, enfim, a novas maneiras de ler o texto literário. (CARVALHAL, 2006, p.49-50).

As contribuições feitas por Tynianov, Jakobson, e Bakhtin propiciaram outros estudos que, mais tarde, foram retomados por Kristeva a respeito de *intertextualidade*, bem como o manuseio de textos simultâneos, reflexões sobre *imitação*, *invenção*, e demais conceitos que giram em torno daquilo que é visto como original.

Sem adentrar os caminhos traçados por Jauss nos anos de 1960, cujas profundas discussões sobre estética da recepção e “horizonte de expectativas” enfatizavam o leitor e suas percepções textuais, interpretativas, devemos, pois, avaliar que este conceito alavancou os estudos comparatistas: ao receptor coube, também, fazer as relações de sentido, participar dos processos inter literários e garantir espaço à *interdisciplinaridade* e à *intertextualidade*.

A partir desta abertura, a literatura pôde relacionar-se, também, com outras áreas do saber, artísticas, biológicas, ampliando seu horizonte de possibilidades combinatórias e interpretativas. Comentava-se a respeito do momento *antropofágico* vivido pelos países frutos da colonização. Fortalecia-se a busca pela independência cultural, identitária. Países-ilha, América Latina, eixo Oriental, enfim, todos necessitavam deixar a posição abaixo do “eurocentro” onde sempre estiveram, e serem vistos como bases produtoras de suas próprias culturas.

Contudo, os estudos literários comparados não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, como diz Tania Carvalhal (2006). Não serviriam eles apenas para reformular e

enaltecer a produção local que, aos poucos, conquistaria espaço. O comparativismo deve, então, deixar os paralelismos binários movidos por similitudes e abranger novas áreas.

O comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras e autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se amplie os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. [...]. É desse modo que a literatura comparada se integra às demais disciplinas que estudam o literário, complementando-as com uma atuação específica e particular. (CARVALHAL, 2006, p.86).

E literatura comparada tornou-se isso: aquela que se integra aos demais saberes que estudam o literário, complementando-os. Na contemporaneidade encontramos com frequência as pesquisas inovadoras que enxergam possibilidades de análise em frentes inimagináveis. Conexões com assuntos que jamais poderiam ser vistos juntos tornaram-se viáveis.

É a literatura comparada que se estende pela área dos estudos literários responsável por estabelecer relações de interpretação entre expressões artísticas de diferentes locais, bem como entre a linguagem empregada na expressão da obra em questão, e/ou a tradução dela para outra esfera artística, podendo se manifestar por meio da música, do teatro, do cinema, da poesia, da prosa, da maneira como os temas são abordados e influenciados pelo olhar de quem traduz ou de quem lê. É o diálogo entre literatura e as demais expressões humanas.

Dispomos dessa vertente comparatista no presente trabalho, porque entendemos *O céu de Suely*, roteiro publicado e filme, como produções unas que confluem colaboram para as suas existências (des)acompanhadas. Por esta razão, fez-se necessária a retomada teórico-histórica dos termos relativos à literatura, ao cinema, ao comparativismo e à intermedialidade como vimos, para que se pudesse compreender a proposta desta pesquisa e fosse vista a sua relevância para tais discussões.

### 1.1.1 Rastros de *Hermila*: caminhando por entre a palavra e a imagem

A literatura, como temos visto, tem o caráter de se relacionar com as manifestações existenciais do homem, assim como o cinema o faz. Ela estabelece este relacionamento por

ser também um tipo de manifestação humana, e ver de perto como isto se dá na prática. Suas linguagens próprias, seus vieses escritos e visuais, expressam não apenas situações pelas quais um indivíduo pode presenciar, mas também experimentar, interiorizar, entrar em contato com fluxos de consciência, produzindo suas interpretações, seus efeitos de sentido.

É importante pensar que o mundo atual se familiariza, cada vez mais, com filmes e livros dado às questões de ordem comportamental, identitária, psicológica e social empíricas que são encontradas na ficção. É um caminho que vai além da verossimilhança. A arte feita e proposta pela literatura e pelo cinema, refletem o indivíduo cultural, político e social semelhante ao plano empírico, o que pode nos levar a acionar os estudos sobre recepção. A identificação do leitor para com a personagem, em muitos casos, surge por meio dessas aproximações e semelhanças.

O cinema, para citar, além de permitir a visualização, pode promover uma aproximação, uma identificação do espectador para com a personagem e demais elementos narrativos. Há, muitas das vezes, os momentos em que os gestos, o enredo ou mesmo a interpretação são capazes de despertar diferentes emoções e estímulos no público.

O aumento de sua popularidade fez com que o cinema se tornasse uma arte acessível. As pessoas assistem aos filmes em suas casas e não apenas em salas especiais como ocorreu no início de sua trajetória. Na segunda metade de século XIX houve grande mobilização pelo consumo da cultura de massas. Naquele tempo, a arte reproduzida em série com valor de mercado, deixava de lado a sua "aura" cultuada e preservada até então, e começava a atingir o seu auge que despontaria de fato no século XX.

Gradativamente, o surgimento de novos meios de expansão cultural acontecia, meios esses capazes de romper com o abismo que antes existia entre a cultura canônica e a cultura popular, renovando e ampliando o conceito de "arte". Numa escala sequencial, a imprensa, o rádio, o cinema e a televisão revolucionaram o que se sabia a respeito de arte tradicional.

Além de nomes como Walter Benjamin, Hegel, Marx, Siegfried Kracauer e Erich Fromm, estava Theodor Adorno que nos anos 50 iniciou a discussão sobre "Indústria Cultural". É importante salientar que uma das perspectivas da indústria cultural era a de transitar e atribuir valor de mercado à arte e à cultura, abrindo caminhos para que o capitalismo pudesse caminhar por eles. Artistas em geral poderiam, assim, receber quantias pelos trabalhos realizados. Os meios de comunicação em massa propagavam a nova arte e a nova cultura, fazendo com que os espectadores obtivessem o desejo de consumi-las, de alguma forma, pois o interesse por elas já existia.



Esta formulação pressupõe que, no capitalismo industrial de nosso século, o “bem cultural” é visto antes de tudo como “mercadoria”, ou seja, o valor de uso que predominava na cultura até o século passado é substituído pela hegemonia do “valor de troca” (vou ver um filme), levando a uma “fetichização” dessa cultura. Não sendo necessariamente regida por oligopólios, a Indústria Cultural possui regras estruturadoras próprias que também dirigem a produção capitalista em outras áreas; não uma ideologia transitória de governos, mas na do “Estado”, chamada por Adorno de “racionalidade técnica”. (GRAÇA, 1997, p.15).

Após todas as discussões sobre as novas artes e seus novos conceitos, estava firmada a arte cinematográfica. O cinema brasileiro, desde os primórdios, trava severa luta pela sobrevivência. No ensaio de 1980, escrito por Paulo Emílio Salles Gomes chamado *A trajetória do subdesenvolvimento*, era possível observar a escassez econômica para com as produções, barreiras políticas e culturais, que até os nossos dias se fazem presentes. Seria, pois, parte integrante da identidade nacional?

Mesmo com o modernismo com sua proposta de atualização das linguagens locais, bem como o reconhecimento da pátria autônoma, poucas mudanças ocorriam com o cinema brasileiro, e muitas semelhanças havia com as produções estrangeiras. Somente as promessas de governo de Juscelino Kubitschek e seus “50 anos em 5”, pode sonhar com um cinema brasileiro “hollywoodiano”, com qualidade técnica e artística dos países desenvolvidos.

A tentativa tornou-se experiência traumática, frente à dominação estrangeira e à resistência de uma produção nacional. Faltavam a organização e a estratégia presentes no Cinema Novo que lançaria *Vidas Secas* (1963), *O pagador de promessas* (1962) e *Menino de engenho* (1965), por exemplo, com Nelson Pereira dos Santos e muitos jovens intelectuais burgueses de esquerda cansados da dependência cultural estrangeira, sobretudo americana.

Produções de qualidade mostraram-se durante o Cinema Novo, abrindo caminhos para novos conceitos e produções, ao longo dos anos de 1970, tempo de fragilidade política, tendo o compromisso era cada vez mais firmado entre a união do cinema com as artes plásticas. As experiências individuais e os traços mais caseiros, modificaram o fazer cinematográfico entre 1972 e 1975/1978). Um exemplar da época é o artista Hélio Oiticica.

Quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como: se planejo cinema-experiência e uma ideia para a “peça” experiência-participação, tudo é a continuação das experiências plásticas; agora as transformações... estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental: sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação de criar algo que evolua uma linha daqui para ali: creio que a maior ambição ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento ou formas de conhecimento, por atos espontâneos da criação (OITICICA, 1983, *apud* ELIAS, 2013, p. 120).

O cinema surge como uma alternativa experimental de linguagem para uns e registro de vivências artísticas conceituais para outros. Na contemporaneidade, o cinema brasileiro vive a sua busca pela atualização e expansão dos estudos históricos e cinematográficos desde os anos de 1990. O eixo Rio-São Paulo com suas universidades de prestígio, arquivos importantes, pesquisas significativas era reconhecidamente dominante, e fazia-se urgente a inclusão dos estudos e abordagens antes vistas como regionais.

Afinal, após extensa discussão sobre binarismo nos estudos comparatistas e a disseminação dicotômica de centro *versus* margem, não cabia permanecer com tal visão em território nacional. Tratava-se de pensar essa ideia sem ter unicamente o nacional como categoria fundadora, foco e sentido; pensar uma estruturação diversificada, plural, ao invés de partir de um centro hegemônico e hierarquizante, capaz de abarcar de forma orgânica as diferentes manifestações que podem e devem compor essa história.

Com a compressão de tempo e espaço dados pela tecnologia, as relações que se estabelecem entre os diferentes níveis – regional ou nacional – ou estratos do tempo, mudam muito. As distâncias espaço-temporais diversificam essas relações, reformulando o que pertencia à cultura metropolitana e à cultura da província. Tudo é território nacional, e as histórias que retratam centros urbanos, ou mesmo os sertões nordestinos são levadas a todos, ou ao menos, espera-se.

Diversas mudanças na historiografia incidiram sobre as pesquisas realizadas, sobretudo no Brasil a partir dos anos 1990, seja pelos estudos no âmbito do Cinema ou da Comunicação, com os Estudos Culturais, mas também pelo amplo papel que assume a relação entre História e Cinema nas pesquisas cinematográficas, ou mesmo pelo desenvolvimento da História Cultural, entre outros (SCHVARZMAN, 2007, s/p).

Nessa tendência, já era marcante o papel dos estudos literários – presentes, por exemplo, na obra fundamental de Paulo Emílio Salles Gomes sobre Humberto Mauro (1974). Com isso, os trabalhos e o âmbito das pesquisas cresceram e se diversificaram exponencialmente, tanto do ponto de vista dos focos, temas, gêneros e abordagens como do ponto de vista geográfico. Esse panorama, no entanto, acompanhando essas mesmas mudanças com a diversificação e o “esmigalhar”, a fragmentação da própria historiografia, não induziram a produção de uma nova obra de conjunto sobre o cinema brasileiro. Entretanto, essa história vem mudando, e pensá-la outra vez, coletivamente, requer uma nova reflexão historiográfica. (SCHVARZMAN, 2015, p.3).

O cinema, sobretudo brasileiro, da contemporaneidade é um somatório de forças significativas cada qual em seu tempo, capaz de propagar assuntos que repensam o social, o indivíduo, o coletivo, a identidade, a sexualidade, e a produção cultural, apenas para citar alguns, se faz presente em muitas películas.

A intensidade dos processos de mobilidade no panorama cultural, sua interação e negociações alteram a função da arte na sociedade atual. Conforme mencionamos, a tecnologia digital que expande a oferta textual, contribui para cessar hierarquias, sobretudo aquelas vinculadas aos critérios de valoração da cultura impressa de obras físicas, hoje disponíveis virtualmente.

O ritmo vertiginoso das inovações de ordem tecnológica diminui a distância entre o criado e o público, encurtando o próprio intervalo entre o presente e o futuro. O desenvolvimento acelerado do processo técnico impõe seu tempo à arte, reconfigura continuamente as práticas culturais, pondo em crise a estética fundada na ruptura, fruto de uma época marcada pela expectativa de construção de um mundo novo, a partir do qual se fazia a crítica do presente. (FIGUEIREDO, 2010, p.66).

Um exemplo que dialoga com os processos de intertextualidade e intermedialidade contido na obra cinematográfica em análise *O céu de Suely* (2006), é a trilha sonora de abertura do filme: trata-se da canção *Tudo o que eu tenho*, inspirada na canção *Everything I own*, da banda *Bread*, banda norte-americana de *rock* e *folk*, formada em 1968, em Los Angeles, Califórnia, tendo sido bastante popular no início da década de 1970. A versão utilizada no filme de Karim Aïnouz remonta os acordes e os instrumentais, no entanto, é interpretada em português pela cantora Diana.

Parafraseando a entrevista concedida ao programa Itaú Cultural, na cidade de Berlim onde reside, o diretor cearense Karim Aïnouz comentou sobre a escolha da trilha sonora “bastante fiel” ao que ouvia nos megafones das praças nordestinas de sua cidade. Melodias que *falavam de amor*, tais quais as músicas que marcaram época nos anos 60 e 70, de cantores como Amado Batista, Reginaldo Rossi, Ronnie Von, Jerry Adriany, e outros da era Jovem Guarda, serviram de base para o surgimento do ritmo conhecido como *Brega*.

O *Brega*, além do *Forró*, pertence à tipologia musical nascida na década de 1960 no Nordeste, comparada ao *twist* e ao *rock*<sup>2</sup>. Há quem diga que os estilos representavam canções românticas de *baixa qualidade*, tocadas na rua *Manuel de Nóbrega*, em Salvador.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Brega> - acesso em: janeiro de 2019.

Figura 1- Imagem de Hermila em Super-8 durante a canção  
Tudoque eu tenho, no início do filme No céu de Suely  
(AÏNOUZ, 2006, 1'46'')



O fato é que canções similares a esses repertórios embalam o povo nortista e nordestino brasileiros, e ainda na atualidade, a prática da *intertextualidade* entre as canções estrangeiras e nacionais é comum. Um exemplo de nossos dias é a banda de forró sergipana intitulada *Calcinha Preta* que compõe canções inéditas a partir da releitura de canções norte americanas. A canção chamada *Hoje à noite*, a saber, possui instrumentos e arranjos típicos do forró, a letra em Língua Portuguesa não se trata de uma tentativa de *tradução*, no entanto, a impostação de voz e alguns acordes em muito se assemelham à canção *Alone*, contida no álbum *Bad Animals* de 1987, do grupo *Heart*.

Figura 2 - Álbum Diana, 1972, de onde foi retirada a canção-tema de  
O Céu de Suely



Muito se discute a respeito de uma obra ser considerada *adaptação* de outra, e, tangenciando a ideia de *cópia*, sem ponderar sobre o fato de que essa obra reconhecida como *adaptação* seja uma obra *una*, original. Por esta razão, ao levantarmos essa bandeira, foi preciso retomar os conceitos presentes nos estudos de Literatura Comparada e seus métodos comparatistas. Há quem veja *O céu de Suely* roteiro (obra publicada) e filme como uma mera reprodução “do mesmo”, mas para que entendamos como obras distintas suplementares (DERRIDA, 1995), é necessário compreender o diálogo que há entre Literatura e Cinema à luz dos estudos intermidiais e suas transposições.

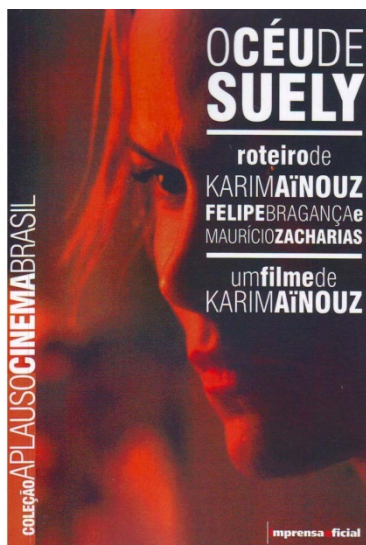
Na perspectiva da transposição midiática, a adaptação pode ser entendida como prática discursiva em que os laços com a suposta matriz podem ser refeitos, num processo constante de transformação e reciclagem. Ao estabelecermos, então, uma relação não complementar entre as mídias em exame, dizemos que uma não será irmã siamesa da outra, não dará o que supostamente lhe falta de forma indissociável, nem tampouco se prestará a legendar o que parecer *out of order* nesta interrelação. Propõe-se, no jogo comparativo, portanto, a noção de complementaridade para articular, em diferença, os textos em exame. A estranha lógica da noção de suplemento de Jacques Derrida (1995) aplica-se à impossibilidade de totalização e, portanto, de completude perfeita. Vale lembrar que, tanto em francês quanto em português, o verbo e o adjetivo suprir/suplemento significam simultaneamente um acréscimo dado a uma falta e um excedente supérfluo. (RIBAS, 2017, p.5).

Ainda sobre a teoria da adaptação, tomando por base os estudos intermidiais oriundos da comparada, a professora Maria Cristina Ribas, em sua publicação *Modos de ver, modos de ler, modos de ser: Tópicos de transposição midial.*, para o congresso ABRALIC de 2017, retomou Linda Hutcheon (2006, p.9) que sinaliza o conceito como “*a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary*”, e sem pretensão alguma de traduzir suas palavras, parafraseamos a ideia de que a obra por ser posterior não teria o compromisso de ser estritamente proveniente da anterior.

A tênue classificação dos conteúdos mostra a necessidade de repensar a visão hierarquizante e dicotômica que sempre esteve presente ao longo dos anos nesses estudos. O termo *transposição midial*, utilizado em nossas pesquisas, sobretudo em relação à Cinema e Literatura, advém das análises de Irina Rajewsky sobre *Intermedialidades e interarte*.

Os efeitos de sentido desta proposta, incluindo traduções, correções, criações, alterações e desvios muito se fazem recorrentes quando o assunto é adaptação fílmica de textos literários, por exemplo. Para que a hierarquização e seus juízos de valor permeiem esse meio, é primordial compreender as narrativas como suplementares, como discursa Jacques Derrida (1995).

Figura 3 - Capa da obra impressa O céu de Suely publicado pela Imprensa oficial do Estado de São Paulo (2008)



*O céu de Suely* roteiro (antes e depois) e filme é uma conversa jamais interrompida. Não há ordem cronológica estabelecida para a fusão de ideias que efervesciam a todo instante. A película não surgiu depois de texto narrativo como é o caso de muitas. Neste caso, especificamente, o que houve foi a criação de um roteiro, texto-instrumental repleto de recolhidas de memórias do diretor-produtor, criações, pesquisa de campo, e tudo mais o preciso fosse para que um longa-metragem cearense fosse produzido.

O roteiro utilizado como manual para todos os envolvidos na produção fílmica deu origem ao *filme*, propriamente dito, o que não consideramos aqui, por agora, obras exclusivamente distintas, mas sim, partes do processo construtivo. O longa tem sua estreia em 2006, e logo em seguida, entre os anos de 2006 e 2007, vê chegar às lojas a sua versão em DVD.

Figura 4 - Cartaz de divulgação do filme O céu de Suely (2006)



Em 2000, Karim Aïnouz assinou um curta-metragem, *Rifa-Me*, que serviria de embrião a *O Céu de Suely*, lançado seis anos mais tarde. Neste, os atores emprestam seus próprios nomes às personagens que interpretam (Hermila é a atriz Hermila Guedes na *vida real*) e isto diz muito sobre o filme, fato que demonstra a preocupação do diretor em buscar um registro de atuação distante da representação estilizada e próximo de uma naturalidade construída. Mas esta construção deve, de preferência, permanecer invisível aos olhos dos espectadores, de modo a fazê-los “esquecer” de que estão assistindo a atores que interpretam.

Segundo Figueiredo (2010), na contemporaneidade, Literatura e Cinema mantêm-se próximos, ademais, em decorrência dos deslocamentos operados pela tecnologia digital múltipla, atingindo as especificidades de cada linguagem utilizada, abalando a estabilidade dos suportes tradicionais, promovendo o intercâmbio de recursos entre mídias variadas, e, por conseguinte, diminuindo as distâncias entre os campos artísticos.

A diversidade tecnológica presente na contemporaneidade, combinada à efemeridade própria de seu tempo, empresta às relações de sentido um caráter interpretativo distintivo e inovador. Cada vez mais, leitores-espectadores apuram seus olhares para encontrarem nas mídias o empirismo existente fora delas.

Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que parece como tal aos olhos dos

espectadores), como coloca esse aparelho a serviço de seu próprio triunfo. (BENJAMIN, 1985, p.179).

O cinema é capaz de veicular com mais rapidez o que também encontramos na Literatura: um trabalho coletivo visto como um agente transformador, motor de uma grande mudança na função social da arte, sendo que o trabalho do ator é causar proximidade entre as massas.

Entre a palavra e a imagem, Literatura e Cinema, os diálogos intermidiais fortalecem-se: atraem as massas para tal capitalismo cultural, “enchendo os cinemas e vingando-se através dos intérpretes das cenas”. Diálogo intermidial também é isso; é possibilidade de proximidade entre as mídias que se suplementam em nome de múltiplas esferas de sentido interpretativo. São também os espectadores os novos construtores do enredo, dos finais de *episódios ou temporadas inteiras*, e são eles capazes de promover a intertextualidade entre temas, elementos narrativos, mídias distintas, entre outros.

Retomando a nossa *mídia*, *O céu de Suely* tornou-se obra publicada em 2008. Seria ela uma obra escrita resultante de uma outra obra escrita (texto)? Seria ela uma obra escrita proveniente de uma obra fílmica? Seria o resultado de ambas? Ou seria de nenhuma? Essa é questão que implica na condição do roteiro ter a possibilidade de ser visto, ademais, como obra literária, sem que seja preciso formalizar um compromisso com uma outra obra que 'sustente' a sua existência.

Obra proveniente de uma anterior a ela ou não, com objetivos comerciais capitalistas ou não, o caso é que a Imprensa do estado de São Paulo publicou *O céu de Suely* em 2008 pela série da Coleção Aplauso, e tornou conhecidos os diálogos e rubricas nele contido, além ainda de promover a possibilidade de sua leitura tal qual uma *narrativa prosaica*, grifo nosso.

Por meio desses estudos, e das buscas pertinentes a esses assuntos, fomos capazes de entender um pouco mais a respeito dessas obras que se tornaram objetos de nossos estudos.

## 1.2 O cinema de Karim Aïnouz: considerações sobre *O céu de Suely* e de Aïnouz

“Cultivar o deserto como um poema às avessas”  
João Cabral de Melo Neto



“Gosto de estar em trânsito. Casa para mim é não estar em casa”, disse o diretor Karim Aïnouz em entrevista para Chantal Brissac da revista 29 horas, em 01 de outubro de 2019. À ocasião, Karim comentava acerca de seu mais novo filme *A vida Invisível*, cujo mote recupera a obra *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, (2016) de Martha Batalha. Nada seria mais apropriado para representar alguém cujas histórias cinematográficas são verdadeiros diálogos com suas próprias experiências.

Figura 5 - Karim Aïnouz para a revista Trip, nº 230, de 17 de março de 2014



A trajetória do referido diretor é marcada pela mobilidade, pois desde antes mesmo de sua existência empírica, os deslocamentos eram exercidos por seus próprios pais. A década era a de 1960 e o lugar eram os Estados Unidos: dois jovens estudantes de pós-graduação, ela, uma brasileira que estudava bioquímica, e ele, um argelino que cursava engenharia hidráulica, viriam a ser os pais de um dos mais conceituados diretores de cinema do Brasil, e, por que não, do mundo.

Karim, a partir deste encontro, foi gerado no estado do Colorado, mas veio a nascer em Fortaleza no ano de 1966. Ainda em gestação, como se fosse possível, migrava. No entanto, o seu pai, que havia formalizado um compromisso com sua mãe, foi um dos fundadores da Frente de Libertação Nacional, fugia da Argélia, mas retorna às suas raízes assim que a situação se normaliza. O que se sabe é que em 1976, este mesmo homem que havia retornado à Argélia, vem a se fixar na França, concedendo nacionalidade francesa ao rapaz.

É uma história muito louca! Meu pai é de uma tribo da Argélia. Ele largou a gente e foi para a Argélia, depois para a França. E ficava me mandando cartão do mundo todo. Ele era engenheiro, ia para Tóquio, Arábia Saudita, só esses lugares sensacionais. Na verdade, ele queria que eu fosse encontrar com ele. Mas minha mãe não deixava, tinha medo de eu ir e não voltar. Eu tinha esse imaginário do mundo, sempre esteve muito presente em mim. E, uma hora, eu comecei a rasgar essas cartas do meu pai [*risos*]. Teve um dia, com 8 anos, que eu rasguei várias. Tipo assim: “O que esse cara pensa? Isso é uma tortura! Fica me mandando essas cartas e não vem aqui”. Eu já queria ir, mas não podia...

Meu pai conheceu minha mãe nos Estados Unidos. Minha mãe fazia doutorado e ele, mestrado. Isso foi nos anos 60, logo depois da Guerra da Argélia. Na verdade, meu pai foi condenado à morte e meu avô também, pelos franceses. Meu avô mandou meu pai para os Estados Unidos para ele estudar e ficar protegido. Eles casaram lá, namoraram por dois anos e foram morar no Colorado. Ele voltou para a Argélia, porque a situação já estava melhor. E lá ficou. Minha mãe voltou grávida para Fortaleza e eu fiquei com ela. Esse desejo de ir embora está no meu DNA. Fui criado para me largar. E Berlim é a minha última parada. Por enquanto, né [*risos*]. (AÏNOUZ em entrevista para LEMOS, 2014).

Aos dezoito anos, o jovem pôde ter a nacionalidade extra, quando enfim conhece o pai. Sem a figura paterna presente, Aïnouz foi criado pela mãe e pela avó, família de mulheres ativas, estudiosas e engajadas, que não dependiam efetivamente da figura masculina para gerir a família. Talvez uma ou outra referência que complementasse o que já havia sido estruturado, mas não vemos tamanhas lamentações por parte do diretor, que ao longo da vida se comunicou com o genitor através de cartões-postais vindos dos mais variados lugares do mundo.

É muito engraçado, porque, na verdade, meu processo artístico, meu processo como diretor, não foi nada calculado; eu nunca pensei em fazer cinema quando pequeno. Minha mãe era professora universitária, e fazer cinema era caro, financeiramente impossível. Então nunca fui daqueles caras que tinham uma câmera super 8. Mas havia algo muito instigante na minha casa. Eu já nasci todo torto, quer dizer, numa família que não tinha a figura paterna, eram somente mulheres: minha mãe, minha avó e cinco tias. Eu sou filho de um estrangeiro que nunca apareceu. Meu pai casou com minha mãe, eu nasci, e ele sumiu no mundo. Isto me fez crescer em um ambiente familiar muito atípico para uma família classe média no Ceará, com menos hierarquia, um lugar muito mais vertical do que horizontal. E eu ainda tinha esse nome difícil das pessoas entenderem: Karim, Carlinhos, Clarinho, Crarinho, Kadinho, uma loucura... Fora a questão da identidade sexual que já me colocava em outro lugar. Então, eu me lembro que eu sempre queria ir embora, porque ali pra mim estava complicado, o negócio não tava fácil. E, aliás, ter um pai que não era brasileiro gerava essa curiosidade de descobrir o mundo, os lugares que não eram os meus lugares, os lugares que talvez meu pai vivesse. Eu nunca sabia o seu paradeiro: ele me escrevia de Hong Kong, me escrevia de Genebra, me escrevia da China. Trabalhava como engenheiro. Participou do primeiro governo revolucionário na Argélia, sempre transitando pelos países comunistas, construindo em seu entorno uma aura de mistério. Então eu acho que o deslocamento está quase no meu DNA, literalmente falando. (AÏNOUZ, 2017).

Ainda muito jovem, antes da maioridade, Karim deixou a sua casa no Ceará para cursar a sua primeira graduação em Arquitetura e Urbanismo da UNB. A seu ver, a saída da

cidade natal já é, de fato, um imenso processo de ruptura, em que dificilmente é possível retornar. O seu principal anseio era ir para o estado de São Paulo, porém a família não apresentava condições financeiras suficientes para custear a sua vida nesta nova região. A saída foi se mudar para o Distrito Federal onde tinha familiares, e continuar com os seus estudos.

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

Com o passar dos anos, o diretor de *O céu de Suely* se interessava mais e mais sobre assuntos urbanísticos, como as moradias populares, o design das cidades, a política, mais do que a própria arquitetura em si. Porém, como havia uma grande burocracia no ensino público, com direito à demora da resolução de trâmites, de resultados dos trabalhos que vinha realizando, o rapaz se aproximava da pintura, por ser uma atividade da qual tinha domínio do processo.

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

Karim Aïnouz passou dois anos com seus estudos e sua vida em Brasília, até ir a Paris conhecer o seu pai e passar uma temporada por lá, até o momento em que a sua mãe solicitou que retornasse a capital brasileira para terminar a graduação. Depois da finalização dos estudos, no ano de 1988, Karim embarca com destino Norte Americano, mais precisamente Nova York, onde iniciou o seu mestrado. Encantado com a vida na megalópole, sobretudo artística, em seis meses naqueles pós, decide mudar o curso para a área das artes plásticas, aproximando-se, cada vez mais, da sétima arte. O resultado surpreendente foi a conclusão do mestrado, agora na área de Teoria do Cinema pela Universidade de Nova Iorque.

Quando eu era adolescente nem passava pela minha cabeça fazer cinema. Essa profissão não existia. Então, como queria sair de casa, resolvi fazer arquitetura. Queria ir para São Paulo. Mas eu tinha uma prima em Brasília, por isso fui morar lá.

Minha mãe não tinha dinheiro para me bancar em São Paulo. Depois de dois anos em Brasília pensei: “Nem morto, preciso sair daqui!”. E fui continuar a faculdade em Paris, foi quando eu encontrei meu pai. Tive que voltar porque a minha mãe não me deixou ficar, mas fui para Brasília. Para Fortaleza, mesmo, nunca voltei. Acho que a gente só volta para casa para visitar mesmo. Um dia meu pai me deu um presente. Ele me mandou um cheque de US\$ 5 mil. Imagina, US\$ 5 mil para um adolescente! Eu fui para os Estados Unidos para trocar o cheque, vê se pode! Porque tinha câmbio negro, aquelas coisas. Você acha que eu voltei? Claro que não, né? Eu tinha 21 anos e estava em Nova York com US\$ 5 mil na minha mão. Comecei a fazer mestrado em arquitetura e a fazer uns cursos de teoria de cinema. Mas não era para fazer cinema. Nem tinha tanto interesse no assunto! Era mais para estudar psicanálise, arte, outras coisas. Aí fui me encantando, mas pelo viés teórico. Fiz mestrado em cinema e, na hora do doutorado, comecei a encher o saco de tanta teoria. E vi que era possível fazer. Conhecia pessoas que faziam curtas, essas coisas. Imagina, ninguém no Brasil fazia isso. Nem existia cinema no Brasil! (AÏNOUZ em entrevista para LEMOS, 2014).

Por meio dos seguintes pareceres, Aïnouz deixa indícios de seu interesse pelo cinema, como vemos em seu comentário sobre ele: “experiência puramente visual; não como uma forma de contar uma história, mas como uma espécie de extensão da fotografia” (AÏNOUZ em entrevista para CYPRIANO, 2008) sendo os estudos de pós-graduação uma grande base para as reflexões futuras, como pôde ver em “psicanálise, estruturalismo, semiótica, teoria da cultural e estudos de gênero” (AÏNOUZ em entrevista para CYPRIANO, 2008). Após o contato exacerbado com a Teoria, repensou o doutoramento: “na hora do doutorado, comecei a encher o saco de tanta teoria. E vi que era possível fazer [cinema]. Conhecia pessoas que faziam curtas, essas coisas. Imagina, ninguém no Brasil fazia isso. Nem existia cinema no Brasil!” (AÏNOUZ em entrevista para LEMOS, 2014).

Ao iniciar um processo independente de estudos e início de contato com o cinema, Karim Aïnouz comenta sobre suas primeiras experiências como estagiário de Todd Haynes.

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

Ao reunirmos estes recortes de entrevistas, podemos ter acesso não somente às informações sobre o diretor, como também às suas próprias memórias, suas próprias experiências e relatos. O filme de 80 mil reais feito por Todd Haynes lhe deu 300 mil de bilheteria, por exemplo, e assim o jovem foi aprendendo um pouco mais sobre mercado cinematográfico e sua rentabilidade.

Aïnouz viria a ganhar alguma notoriedade somente com a produção de seu filme chamado *Madame Satã* (2002), muito tempo depois de trabalhar como assistente de direção e se reconhecer inapto à tarefa. Trabalhou ainda em três filmes e não teve nenhum resultado genuinamente satisfatório. O jovem Karim trabalhou por muito tempo com montagem de filmes e ao exercer esta tarefa teve a oportunidade de ver muitos ainda em versão VHS, conhecer detalhes e adquirir o entusiasmo necessário para fazer dar certo.

O diretor Karim Aïnouz tem conseguido transpor significativos olhares tradicionalistas ao levar literatura para o ambiente cinematográfico. Possui uma vasta premiação fazendo cinema, tendo circulado em festivais do mundo inteiro. Seu primeiro grande prêmio, como mencionamos, foi com o longa-metragem *Madame Satã* (2002). Assinou a direção e roteiros de outros elogiados filmes como *Cidade Baixa* (2005), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e *O Abismo Prateado* (2011), apenas para citar alguns. Ao lançar *O Céu de Suely* (2006), não foi diferente.

Eu faço questão de falar dos temas que me interessam. Acho que as pessoas estão com muito medo e tento mostrar isso. O filme mostra, sim, uma cena de sexo forte entre dois homens. Eles estão tentando se salvar. Mas quis falar sobre homem. *O Céu de Suely* e *Abismo prateado* são sobre mulheres. As mulheres são muito importantes na minha vida. Fui criado pela minha mãe e pela minha avó. Mas tive essa vontade de falar sobre o masculino. De mostrar que homem chora, sente, sofre, se ama, se ajuda, “se fode”. Quis, sim, fazer um filme masculino. *Praia do Futuro* só tem três personagens. Mas eles passam por experiências que a gente não associa à masculinidade. Fiquei com vontade de mostrar homem marrento, mau, rebelde. Tem homem que é super-herói, homem que é covarde. Sempre quis fazer um herói covarde, acho isso bonito. Pensa, peguei um salva-vidas, um clichê de um super-herói, e fiz esse salva-vidas fazer bobagem. (AÏNOUZ em entrevista para CYPRIANO, 2008).

Segundo Karim Aïnouz, os temas que servem de base para os seus filmes são sobre abandono e viagem. É interessante observar que o faz com muita segurança por ser alguém que domina este espaço. Fala com a propriedade de alguém que tem experiência em levar a vida de maneira itinerante, de construir a sua identidade por meio da absorção multicultural dos meios e contatos sociais, de alguém que também foi deixado pelo próprio pai fisicamente, de alguém cuja mãe descobriu que ao ir para a França seu marido, pai de seu filho, havia se casado novamente e tido uma filha praticando a bigamia.

Por trás das câmeras, vemos a vida real de um diretor que, de alguma forma, se inspira em histórias tão legítimas quanto as dele para falar de amor, de sexualidade, de homossexualidade, de sentimentos diversos. De algum modo também, Karim recupera uma finalidade artística clássica, que é a de tornar visível e audível a problemática velada e

escondida que assola as minorias. Aïnouz, ao mesmo tempo em que é diretor, que sabe os efeitos que podem vir a causar no público ao variar uma cor, um ângulo, um som, é também personagem, protagonista de histórias semelhantes que acontecem na vida real.

Figura 6 - Arquivo pessoal de Karim Aïnouz. Fotos concedidas à Nina Lemos, da revista Trip



O olhar de quem escreve, de quem transita pela arte, pela arquitetura e um sem fim de áreas do conhecimento, não poderia senão somar culturalmente no que diz respeito à criatividade e produtividade literária. O resultado dessa soma são produções sensíveis, únicas, capazes de captar o detalhe e transmitir genuína comoção, o que Nelson Pereira dos Santos, entre outros nomes, introduziram no Cinema Novo nos idos de 1960. A ideia de uma produção nacional de qualidade, que resgatasse um pouco do que deveras somos, o cearense Aïnouz tem dado continuidade à nova roupagem fílmica no século XXI.

O Nordeste, antes pitoresco, alegórico, passou a levantar questões sociais imprescindíveis às discussões políticas, econômicas e socioculturais. É o povo que, mesmo distante fisicamente de lá, concentrado no eixo Rio-São Paulo, percebe a gravidade das situações de descaso para com brasileiros como eles, como nós. A palavra Nordeste leva consigo um considerável poder evocativo de imagens, sentidos e sentimentos que foram talhados no plano simbólico, ao longo da experiência com a história do Brasil, mas que se solidifica no plano empírico.

Figura 7 - Karim Ainouz em entrevista para o programa 34, chamado Discoreografia do Itaú Cultural. Berlim, 2017



O cinema brasileiro da contemporaneidade traz consigo um ar de “cinema da retomada” que trabalha um espaço preexistente na história do cinema nacional resgatando o Sertão nordestino. Como afirma Ismail Xavier (2000, p. 109), sua representação em dias atuais é uma forma de rememorar a tradição cinematográfica, fazer uma ponte com seu registro histórico. Mas, um Sertão repassado, retomado e ressignificado, em que presente e passado interligados provocam novos discursos, novos rumos para se abordar o espaço, inseridos no momento de globalização intensa no qual nos encontramos. “Os anos 90 têm feito valer a presença da tradição, de um cinema brasileiro que, enfim, mostra ter uma história, não sendo mais possível a ideia de um recomeço absoluto. Somos incitados pelo próprio cinema a fazer cotejos, trabalhar o dado novo em relação ao passado”. (XAVIER, 2000, p. 105).

É conveniente o esclarecimento de que não há uma espécie de “endeusamento” pelo cinema feito por/sobre ou para nordestinos, mas sim uma cinematografia de temática nordestina que vai além dos seus assuntos típicos. Em nossas considerações iniciais, mencionamos que trabalhar o Nordeste é *estar em casa, (re)ouvir as histórias de vida tão semelhantes às narrativas ficcionais*. Falar de Nordeste é *estar em família*. Foi e mantém-se como ponto de partida para a confecção deste trabalho, no entanto evidenciamos que suas discussões vão para além do sentimento de afeto.

Foi a partir dos anos de 1950 que a temática Nordestina se aproximava do Cinema, pois já existia um capital simbólico regional como o próprio estilo de vida local, músicas, lendas, comidas, crenças e cultura que dialogavam com a Literatura e as Artes. Como o

Cinema é visto como produtor de sentido, daqueles que alcançam as massas, e assim, começou-se a falar sobre este(s) lugar(es) e estão presentes em películas até os dias de hoje, e sempre estarão dadas aos assuntos inesgotáveis que há.

*E assim faz Aïnouz, filmes no e sobre o Nordeste, cujas questões atemporais sobre a seca e precárias condições de vida estão sempre presentes como temas a serem refletidos. Em nota, o site Omelete (<https://www.omelete.com.br>), em dezesseis de novembro de dois mil e seis, lança sua crítica pensando *O Céu de Suely* como um filme emocional que permite leituras cerebrais. O início aparenta ser mais um filme romântico. Na abertura, há a canção *Tudo que eu tenho*, de 1972, da cantora Diana; imagens turvas e nebulosas de Hermila que sorri e dança sozinha e acompanhada do seu amado; sorriso genuíno de uma felicidade real, presente, e ao fundo, o discurso em *off*, único momento do filme em que aparece a narração confessional, em uma fala apaixonada na qual Hermila nos conta sobre o dia em que engravidou de Mateus e sobre as promessas que ele lhe havia feito, como transcrito a seguir:*

Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo, me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava e disse que queria casar comigo ou então morria afogado. (*O céu de Suely*, filme, 2006).

Notamos que o final, diferentemente do início, pode ter sido pensado para desarmar convenções, facilidades, e o sentimentalismo de um cinema-ficção-padrão. Muitas das vezes esperamos por Hermila na garupa da moto. É cômodo ver que, depois de tantas frustrações, o melhor caminho seria o de ficar com o antigo namorado em Iguatu e construir a vida tradicional da família patriarcal brasileira. Mesmo que se passe bastante tempo do final da sessão, ainda se mantém a esperança de ver Hermila na garupa de Luis, pois a demora de seu retorno com a moto, e a câmera que filma o plano horizontal da estrada por minutos a fio, promovem esta construção de pensamento no espectador, o pensamento que deduz a escolha feita por Hermila.

*O céu de Suely* é mais uma obra cinematográfica que estabelece um vínculo produtivo com a literatura. Narra a história de Hermila (atriz Hermila Guedes), uma jovem de 21 anos que está de volta à sua cidade-natal, a pequena Iguatu, localizada no interior do Ceará. Ela retorna com seu filho, Mateus (Mateuzinho, como enfatiza na película), e aguarda a chegada de Mateus, pai da criança, que ficara em São Paulo.



Figura 8 – Cena no ônibus com destino a Iguatu. O céu de Suely (1’59”) (2006)



O plano era que Mateus voltasse logo em seguida para que os dois começassem um pequeno negócio de vendas de CDs e DVDs. Entretanto, o tempo passa e ele não retorna. Hermila descobre que Mateus mudou-se da casa onde viviam ao telefonar para São Paulo de um orelhão, que aparece como o ponto de contato com sua vida na grande cidade e remete o espectador a uma série de acontecimentos simultâneos em outros lugares. Na rodoviária de Iguatu, a espera pelo ônibus que chega de São Paulo é em vão. Abandonada por seu grande amor e sentindo que não mais pertencia à sua cidade natal, cabe a Hermila refazer-se e refazer sua vida sob essas novas condições.

Estabelecendo um contraponto com o roteiro-livro publicado posteriormente ao filme, detalhes como os nomes dos personagens, por exemplo, são diferentes: Mateus (pai e filho) constam como: Ítalo na obra publicada. A abertura da narrativa se detém descritiva, detalhando a viagem de ônibus de Hermila indo de São Paulo até Iguatu no Ceará. Não que no filme isso não ocorra, no entanto, não é retratada como a cena de abertura imediata. Vejamos o início do *livro*:

**1 – INT. SÃO PAULO / ÔNIBUS – NOITE**

Plano aéreo de São Paulo. Uma megalópole sem fim, um mar de luzes a perder de vista.

Motor ligado. Choro baixinho de criança. Trânsito intenso.

A janela de um ônibus no escuro. Lá fora as luzes coloridas de uma cidade grande, buzinaço e rugidos de motor. O ônibus parado, engarrafamento.

Ao longe, através do vidro, imensas antenas de TV e uma cidade gigantesca, a terceira maior do planeta.

No breu, vemos Suely – uma jovem de 20 anos – com a cabeça encostada no vidro da janela, olhos bem abertos, vestindo um casaco, cachecol de lã e sentada bem ao fundo do ônibus. Suely tem um bebê chorando em seu colo – Ítalo Júnior – e respira perto da janela, olhar atento. Sua respiração deixa o vidro embaçado e ela limpa com a palma da mão. O bebê continua chorando de leve. Buzinas lá fora. Os sons do trânsito continuam invadindo o ônibus. Suely aproxima o rosto do menino – sua boca quase toca a boca dele... bem de perto, no breu. O menino chora de leve. SUELY Ssshhh... Ssshh... Ssshhh... (AÏNOUZ, 2008, p.12).

Verificamos através da referência acima, que o trecho “*Suely tem um bebê chorando em seu colo - Ítalo Júnior - e respira perto da janela, olhar atento*”, por exemplo, torna mais aparente o que dissemos a respeito da parte inicial do filme, bem como o nome da personagem. Para a publicação da obra, os nomes Ítalo e Ítalo Jr. foram preservados da versão escrita do primeiro roteiro.

O tempo passa e, conforme mencionamos, Mateus simplesmente desaparece, e Hermila, que mesmo à distância tinha algum contato com ele por meio de ligações de telefones públicos, vê aos poucos a esperança do reencontro se dissipar. Com o objetivo de deixar o lugar, Hermila tem a ideia inusitada de rifar seu próprio corpo para conseguir dinheiro suficiente para comprar passagens de ônibus para longe e iniciar nova vida.

É indispensável o olhar sobre o feminino representado por ambos, roteiro original e filme. Cabe aos capítulos subsequentes um olhar mais detalhado sobre a personagem feminina em *O céu de Suely*, no entanto, é perceptível que a mulher cearense na contemporaneidade, ainda que vista com um olhar sexualizado e ou subalternizado pela figura masculina, sobretudo, tem mostrado inclinações para conquistar seu espaço e oportunidades de fala que sempre lhes foram negados.

Neste filme, a mulher apaixonada, mobiliza-se, desloca-se para territórios desconhecidos, luta por projetos construídos com o parceiro, e sofre ao entender que este não virá ficar com ela, como prometera, quando saíam de Iguatu. Após vários telefonemas para São Paulo, Hermila se dá conta de que foi abandonada pelo companheiro. Assim como Hermila, milhares de mulheres que apostam no amor, como sinônimo de liberdade, de construção de projetos de felicidade, são abandonados por seus parceiros e criam seus filhos sozinhos ou junto a parentes, para os quais retornam. (SANDRA MARIA, 2011).

Figura 9 - Hermila na cidade de Iguatu, em mais uma tentativa de ligação para Mateus. *O céu de Suely* (7'45") (2006)



Através de Hermila/Suely, vemos alguém que se propõe a não baixar a cabeça frente às dificuldades (pobreza, relacionamentos frustrados, fama de prostituta, etc.), e com ousadia, tem a ideia de sortear seu próprio corpo por uma única noite, intitulada “uma noite no paraíso”, a fim de conseguir dinheiro necessário para ir a novos lugares, recomeçar com liberdade onde não a conheçam, onde não haja presente ou passado.

SUELY – “15 reais e você concorre... se ganhar passa a noite toda comigo. Já vendi um monte, mas a chance é boa. (pausa). Faço tudo o que você quiser. Vale a pena, viu... e não sou garota de programa, não. Sou moça de família, sabe?” Sérgio olha para o corpo dela, impressionado com tudo. SÉRGIO – “Olhe... puta aqui dentro não pode, não, menina.” SUELY - (dura) “Já falei que não sou puta!” (AÏNOUZ, 2008, p. 93-94).

O filme *o céu de Suely* (2006) assim como *Madame Satã*, foi demasiadamente premiado: recebeu em 2006 o Troféu Redentor de melhor direção e melhor filme no Festival do Rio, três prêmios da Associação Paulista dos Críticos de Arte (melhor filme, melhor diretor e melhor atriz); na Grécia recebeu em mãos três prêmios no Festival Internacional de Cinema de Thessaloníki, são eles: Prêmio da FIPRESCI (Federação Internacional de Críticos de Cinema) de Melhor Filme, Melhor Roteiro e de Mérito Artístico. Em tempo, o filme venceu o 28º Festival del Nuevo Cine Latino-americano, em Havana, onde Hermila Guedes conquistou o troféu Coral de melhor atriz. Em terras lusitanas, *o céu de Suely* recebeu o

prêmio de melhor filme da décima edição do Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira.

Recebeu, também, o prêmio no Uruguai pelo 10º Festival Internacional de Cinema de Punta del Este. No 3º Festival de Cinema em Língua Portuguesa (Cineport), o filme de Aïnouz foi consagrado como melhor filme de ficção em 35mm, e Karim Aïnouz o troféu Andorinha de melhor diretor da categoria. Na ocasião, a atriz Hermila Guedes conquistou, ainda, por sua atuação, o Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro como melhor Atriz e Revelação, além também do Prêmio de Melhor Atriz no 4º Prêmio da Associação dos Correspondentes de Imprensa Estrangeira no Brasil (ACIE).

O filme, apesar de retratar circunstâncias que merecem espaço para reflexões, tais como a questão da homossexualidade em contexto ainda patriarcal e machista em um Nordeste da contemporaneidade, a representação das mães solteiras que sustentam sozinhas a sua família, os prejulgamentos àquelas que sobrevivem da prostituição e, por muitas vezes, são reificadas, dentre tantos outros fatores, trabalharemos com a personagem principal feminina enquanto recorte satisfatório que nos fornece os dados necessários sobre subalternidade, sexualidade, identidade e migração, termos os quais nos propusemos analisar.

Parafraseando Bakhtin (2011), é notório que arte e vida não são a mesma coisa, mas devem se tornar algo singular. Ainda que um de seus traços seja o de assumir uma representação verossímil do real, e que haja muita interlocução sobre os sentidos de verossimilhança, a arte escrita ou visual efetua o papel de algo como um “apanhador de subjetividades”, pois à medida que o leitor-espectador se envolve com a história que tem diante dele, lhe desperta, também, os mais variados efeitos sensoriais.

Assim, o leitor que identifica semelhanças entre a vida e a arte na obra de Karim Aïnouz, ainda que por similitude, tem a oportunidade de observar as razões pelas quais os personagens agem ou reagem em suas cenas, atos ou capítulos, bem como podem compreender a necessidade de serem “ouvidos”, como uma espécie de literatura-liberdade, mesmo que a liberdade esteja no âmbito das sensações e das ideias adquiridas por meio da *errância* e deslocamento, deslocamento este *dentro* ou *fora* de si (abandonar quem era; deixar velhos caminhos que levam aos mesmo lugares; entre outros).

Sob a perspectiva do *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, organizado por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, “recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (*apud*

BRAITH, 2000, p. 11). Esta passagem muito solidifica o pensamento acerca da identificação entre o leitor e a personagem de ficção, neste caso, Hermila/Suely, o qual simpatizamos.

E por tal semelhança com a realidade vivida e percebida pelo meio, é que o campo das ideias do leitor-espectador irá reconhecer e associar a verdade de sua leitura, com a verdade existente no real. Em nosso caso, o reconhecimento da figura arquetípica de Hermila, nordestina que carrega dificuldades e contratempos que não são suficientes para fazê-la parar, faz com que seja possível observar outros sertanejos que sofrem dentro e fora da narrativa.

É preciso dizer que a literatura, de alguma forma, se relaciona diretamente com as manifestações existenciais do homem, bem como o cinema que, através de sua linguagem própria e de seu caráter visual, exprime não apenas situações pelas quais um indivíduo pode ou não passar, mas também a interioridade e o fluxo de consciência de um indivíduo, dependendo da obra.

Se a arte literária e a arte cinematográfica são formas de expressão do homem, de suas manifestações existenciais, então podem refletir, igualmente, o ser social e político, por que não? Desta forma, uma das possibilidades de conclusão é a de que as teorias a respeito dessas manifestações contribuem para manter, reforçar ou até mudar os pressupostos do sistema sócio-político-cultural.

As leituras e os filmes podem, de alguma forma, manipular o pensar e o agir dos indivíduos. Manipulam no sentido de levar à reflexão: uma vez que um novo olhar seja inserido ao pensamento, este pensamento deixa de ser ingênuo, simplório. Ainda que a escolha seja a de permanecer com a “mesma visão”, a visão não é mais a mesma. A realidade cultural dos dias atuais remete a uma pluralidade de impulsos e influências que findam por transformar as antigas identidades cartesianas e modernas em identidades híbridas e instáveis, integrando, simultaneamente, os desejos de uma ligação entre o local e o global.

Literatura e cinema na contemporaneidade tendem a trabalhar e enfatizar a ligação entre o local e o global. Assim sendo, o cinema nacional, do Nordeste, tem cumprido este papel, pois mantém ligações com o local, com suas raízes, porém se projeta para o global, não apenas para se tornar mídia mundialmente conhecida, mas para evidenciar sua identidade, propagar questões relevantes a debates, saindo de sua zona de conforto limítrofe ao exótico e pitoresco.

O cinema, enfim, tornou-se uma arte acessível, local onde indivíduos assistem aos filmes no conforto de suas casas, e não apenas em salas especiais como ocorreu no início de sua trajetória, citada antes ainda neste trabalho. Recursos de plataformas midiáticas como os

sites *Netflix*, *Globo Play*, *Prime Video*, disponíveis em função *on demand*, trazem essa acessibilidade. Canais pagos de TV como *Telecine*, *Fox*, *Universal*, além do site gratuito *YouTube* mediatizam a conexão espectador - filme.

O próprio diretor Karim Aïnouz mantém com o canal pago *HBO* uma relação de produções bastantes significativas. A série *Alice* (2008) teve por base os ideais presentes em *O céu de Suely*. No enredo estão as cidades de Palmas e São Paulo, uma moça chamada Alice que, ludibriada, vive uma vida intensa na grande cidade. Alice vai fundo em todos os sentidos. A personagem se entrega de corpo e alma a tudo. Ela é intensa na alegria e na tristeza, nas drogas, na prostituição, nos sonhos de uma vida melhor.

É bem verdade que não se encontram nesses catálogos citados anteriormente os filmes que estejam ao mesmo tempo em cartaz nos referidos cinemas, dada a necessidade de captar e cativar espectadores com o tempo de divulgação, captação do capital financeiro, entre outros fatores. Porém, tais plataformas conseguem fazer com que filmes, mais e menos antigos, estejam ao alcance do público visualizador.

Por meio de uma dessas plataformas chegamos ao *Céu de Suely*, disponível pelo site *YouTube*, no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=x4HaK3eEZCk> ou <https://www.youtube.com/watch?v=MuwGPvTR4EQ>, de modo completo, sem cortes. A questão ator/personagem já está presente no título do filme. Afinal, Suely é a personagem criada pela protagonista, Hermila, a partir do momento em que passa a se oferecer como prêmio para adquirir a quantia necessária de que precisa para sair de Iguatu (perspectiva que aponta para o título anterior do filme – *Rifa-me*). Os trabalhos braçais como lavar caminhões ou vender rifas de whisky não eram suficientes para ela.

Hermila torna-se Suely em uma única noite, para viver a experiência *da noite no paraíso* como ela mesma intitula, pagando com relações sexuais o prêmio do vencedor de sua rifa. Com este novo nome, ela tem a suposição de ser uma outra mulher, mulher esta que não comprometerá a imagem da Hermila mãe, neta e sobrinha de sempre. A rifa teria o objetivo de levantar fundos para sua a viagem de partida de Iguatu, para Porto Alegre, o lugar *mais longe possível* que poderia ir.

Nessa busca pelo real em *O Céu de Suely* (2006), o processo foi intenso, incluindo etapas como a mudança das atrizes para Iguatu meses antes do início das filmagens, fazendo-as morar em uma residência local e vestir apenas as roupas das personagens. A equipe técnica e os atores praticamente não interagem antes e durante as filmagens, a não ser em momentos estritamente necessários, para não prejudicar a imersão dos artistas. Para completar, o longa foi sendo filmado na mesma sequência do desenrolar da história e os atores não tinham acesso às falas que haviam sido previstas no roteiro; havia muita improvisação. Foi justamente uma

dessas improvisações – que já tiveram início antes mesmo das filmagens, na preparação dos atores – que garantiram a Hermila Guedes o papel principal. A atriz acabou dizendo frases muito próximas àquelas que a personagem principal falava; houve quem pensasse que Hermila havia lido o roteiro, tão grande a semelhança. Esse fato fez Karim Aïnouz realocar o papel de protagonista para Hermila Guedes, destinando à Georgina Castro o papel de prostituta amiga de Hermila. (AÏNOUZ em entrevista para HESSEL, 2019).

A concepção de algumas sequências também parece um pouco à mostra, como a cena de sexo entre Hermila e um desconhecido, na qual a câmera registra-o rapidamente para priorizá-la, de modo a valorizar a repercussão daquela experiência nela. Um momento em que Hermila se mostra desconfortável “na pele” de Suely, como se talvez estivesse tentando ser aquilo que não é.

Figura 10 - Momento em que a tia de Hermila a deixa no ponto de encontro com o vencedor da rifa para a noite entre eles. O céu de Suely (1:12”05”) (2006)



A percepção de experimentar ser algo/alguém diferente não ocorre no início do vídeo por se tratar do desfecho narrativo, mas surge, enfim, com 29 minutos e 41 segundos de filme, após o olhar enfurecido de sua avó por já perceber rumores maliciosos sobre a neta na cidade, e depois de se relacionar sexualmente com João, seu antigo namorado. Hermila parece começar a perceber que não deve continuar em Iguatu por muito tempo, e procura uma rodoviária para saber valores de passagens para os lugares mais distantes do Ceará, e simula passagens para diferentes cidades do Sul do Brasil.

É preciso esclarecer, ainda que brevemente, que se trata de um filme majoritariamente preenchido por personagens femininas, cada qual com suas informações características, e

mesmo a presença de João, seu antigo namorado, não configura em uma figura de homem dos mais bravos ou perigosos. É manso, apaixonado, daqueles dispostos fazerem tudo aquilo que podem pela amada.

Após a longa viagem de ônibus com seu pequeno Mateuzinho, de São Paulo para o Ceará, tia Maria, uma jovem “solteira”, a busca de motocicleta. A felicidade é grande, e os primeiros diálogos descontraídos misturados à saudade e estranheza são proferidos. Estradas, posto de gasolina, praça, ruas *de terra batida* serviam de cenário para este filme demasiado externo. Mesmo seu título remete ao firmamento, imenso, sem fim.

Maria trabalha em um moto-táxi, profissão que, a partir da observação no filme, é geralmente exercida por homens, em sua grande maioria. É mais uma mulher que ocupa este espaço masculinizado, que lida com olhares tortos e comentários disfarçados. O diretor Karim Aïnouz tem sempre um olhar diferenciado que vê a necessidade de inserir o que é excluído socialmente, como a tia Maria, por exemplo. Seu maior sonho é ver a jovem Georgina, por quem é apaixonada, vestida com o biquíni comprado às escondidas nas praias de Fortaleza, o que reforça ainda mais que uma vida simples, sem preconceitos é o que mais se deseja.

Maria mora com a mãe, Zezita, que recebe Hermila e o filho em casa. A avó é uma mulher batalhadora que trabalha em uma lanchonete e, em casa, como costureira, mostrando a força da mulher que vive em jornada dupla de trabalho, além de ter de cuidar das tarefas da casa. Mulher típica nordestina que luta para viver com alguma dignidade, pois sozinha para cuidar da família, leva consigo um olhar que esconde muitos sofrimentos que deve ter passado pela vida que leva.

Georgina, como Hermila, é uma jovem de 22 anos e aparece no filme no posto de gasolina chamado Veneza, cheia de gracejos, pedindo por um gole de cerveja. Nesse momento de conversa fácil, e após observar que a jovem desce de um caminhão desacompanhada e irritada, o espectador pode desconfiar de que Georgina se prostituía, fato que se confirmaria mais tarde, e teria despertado, talvez, o desejo de Hermila conseguir o dinheiro de que precisava com mais rapidez e facilidade.

A vida econômica precária que leva a mulher nordestina sem estudos, sem oportunidades, e sem perspectivas faz com que muitas delas siga o caminho de Georgina: levam uma vida *fácil* repleta de *dificuldades*.

Outra mulher que surge em breve cena no filme é a mãe de Mateus, chamada Marcélia. Trata-se da atriz Marcélia Cartaxo, que em 1985 havia dado vida ao papel de Macabéa em *A hora da Estrela*. A cena é apenas um retrato do incômodo: Hermila que leva o



neto para a avó conhecer, procura, também, por notícias de Mateus e por alguma ajuda financeira para o filho. A avó que, inicialmente, demonstra um leve sorriso, modifica-se pela ameaça que é a nora; ameaça ao filho de vinte anos com toda uma vida pela frente, que não deveria preenchê-la com tamanha responsabilidade.

Iguatu é um espaço construído em fluxo, em movimento, em travessia e instabilidade de identidades que garantem ao espaço ocupado pela protagonista *Hermila* sua qualidade de deslocamento. O espaço no filme é construído entrelaçado por discursos de não identificação e pertencimento, o sentimento de desterritorialização que envolve Hermila desloca a questão da subjetividade para a fronteira do espaço, colocando a possibilidade da viagem como um caminho para este possível encontro.

Karim Aïnouz imprime em *O céu de Suely* um cuidadoso trabalho de fluidez, para que o viés de atuação artificial entre as personagens não imperasse. Em todas as cenas é possível ver comentários casuais, gírias, falas locais, tudo com certa leveza e precisão:

- Cadê teu macho?
- Meu marido tá chegando... daqui um mês.
- Tu tá só?
- Por enquanto... (AÏNOUZ, 2008, p. 35).

O diálogo acima é das primeiras trocas de palavras entre João e Hermila. João é o único personagem masculino que se faz mais presente na trama. Hermila o reencontra pouco depois de chegar a Iguatu, também no Posto Veneza, e o primeiro diálogo dos dois é constituído mais pelos olhares e pelo não dito, nos levando a crer que já se conheciam, teriam tido uma relação de afeto anteriormente e que ainda havia alguma possibilidade de voltarem a ficar juntos. É o que fica subentendido.

Através do reencontro de João com Hermila, e após observar o abandono da personagem pelo homem que disse “morrer afogado se não se casasse com ela”, o espectador é capaz de construir em sua linha interpretativa que João poderia ser uma saída, uma solução para a solidão de Hermila. Isso viria a acontecer se Hermila fosse a típica nordestina adjuvante, das que dependem ou vivem à sombra de uma figura masculina. Com o passar do tempo e da evolução das cenas, vamos descobrindo quem Hermila é, onde quer chegar.

Cena a cena, João demonstra que é apaixonado por Hermila e não aceita a ideia de uma nova partida, sobretudo por causa dos meios os quais ela escolheu para viabilizar a viagem. João está disposto a comprar todas as rifas se necessário for. Hermila, entretanto, o

afasta e, com ele, afasta a possibilidade de enraizamento. Entregar-se a esse amor implicaria em prender-se outra vez a Iguatu.

Após identificarmos as personagens móveis da trama, passemos às 'personagens' estáticas: os espaços. Por se tratar de uma obra cujo silêncio muito diz, e pequenos detalhes desenham e formulam questões importantes na narrativa, através da construção de significados, podemos relacionar Hermila com alguns elementos que se apresentam no desenrolar da história, como o espaço *off road*, de onde são encenadas a maior parte do longa-metragem; o trem, que apita e indica movimento à cidade pacata do interior; a imagem da cafifa desfeita no fio elétrico, um dos poucos símbolos que representam tempos modernos àqueles que tinham alguma condição financeira de adquiri-la.

Há ainda uma árvore solitária que, num plano sequencial, representa a vida e a resistência em meio às adversidades. Muitos momentos de reflexão são representados pela fotografia do filme que retrata Hermila com o céu ao fundo, caminhando, andando em círculos: as cenas nos ambientes fechados como a casa da avó, ou o motel onde se encontra com João, para nós, podem vir a representar laços familiares, laços de pertencimento; as cenas externas dão a conotação da vida em liberdade a qual anseia. Vejamos as sequências de imagens representativas das cenas descritas:

Figura 11 - Imagem da árvore: vida solitária em meio ao semiárido.

*O céu de Suely* (1:05'08") (2006)



Figura 12 - Imagem de cafifas presas aos fios elétricos. *O céu de Suely* (55'50'') (2006)



Figura 13 - O trem que apita e atravessa Iguatu. (AÏNOUZ, 2006, 50'56'')



Figura 14 - Imagem de Hermila na estrada: reflexões. (AÏNOUZ, 2006, 26'30'')



Figura 15 - Imagem de Hermila em casa com o filho nos braços. (AÏNOUZ, 2006, 21'29'')



Figura 16 - O primeiro encontro de Hermila e João no motel. (AÏNOUZ, 2006, 27'55")



Apesar da história vivida por Hermila parecer única e distante da realidade de muitos espectadores, acabamos nos identificando com as angústias e anseios da personagem em algum momento e em algum nível. De acordo com Morin (1983) essa identificação com o nosso estado de alma se refere a uma participação afetiva no filme, quando o espectador apreende o mundo representado em tela e o outro se torna assimilável, permitindo que ele projete seus desejos, aspirações e receios sobre os personagens ou outros elementos fílmicos engendrando um complexo projeção-identificação-transferência visto que, — na medida em que identificamos as imagens na tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento (MORIN, 1983, p. 151).

Assim, como afirma Balázs (1983), nós estamos no filme! Nossa consciência identifica-se com os personagens e passamos a olhar o mundo pelos olhos deles. E por meio dessas identificações, seguimos com Hermila e através do corpo de Hermila por caminhos que contribuem em sua busca de ser quem é, e da vida que quer levar, bem distante de Iguatu.

## 2 ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM: O ROTEIRO COMO GÊNERO LITERÁRIO

“E aquilo que nesse momento se revelará aos povos  
 Surpreenderá a todos não por ser exótico  
 Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto  
 Quando era óbvio.”  
*Um índio, Caetano Veloso*

### 2.1 Roteiro *in* prosa: aspectos literários no texto instrucional

*O Céu de Suely*, objeto de nossas análises, tem se mostrado a cada olhar, a cada manuseio, um objeto de múltiplas possibilidades compreensivas, reflexivas e interpretativas a serem consideradas, sobretudo em meio às intermedialidades. Consideramos múltiplas possibilidades compreensivas, reflexivas e interpretativas o produto advindo da leitura, ou mesmo de um primeiro contato do leitor com a obra e as possíveis conexões com outras obras acionadas em sua memória, e ou pensamentos relacionados.

Essas múltiplas possibilidades compreensivas podem ser observadas à luz das análises sociológicas e seus contextos sociais, das relações interpessoais estabelecidas; das análises psicanalíticas e suas considerações com base em complexos, saúde mental e motes psicológico-emocionais; das análises semióticas e linguísticas, pormenorizando sua estrutura discursiva e cogitações lexicais, dentre outras.

O filme de Aïnouz reúne esses e outros campos de análise, pois a trama que traz ao público o enredo da jovem Hermila, nordestina de 21 anos, migrante, mãe que se torna solteira, uma vez que seu namorado Mateus decide permanecer na cidade de São Paulo, esquivando-se da relação amorosa construída por ambos ainda em Iguatu, Ceará, enfim, uma trama como esta pode ser verificada à luz de complexos psicológico-emocionais existentes, ou mesmo das relações sociais entre as personagens, a estrutura e relevância lexical dos seus discursos.

Com o olhar mais voltado para as análises sociológicas, ainda que dentro de um todo lexical, como é a estrutura textual do roteiro, estabelecemos para este segundo capítulo considerações que procuram observar o texto cinematográfico, o roteiro, como aquele que

pode ser lido de maneira mais prosaica, olhando com leveza a sua caminhada nas estradas da literatura.

Quando falamos da possibilidade de considerarmos o filme uma mídia, por compreendê-la como um modo de fazer comunicação através de inúmeras combinações de sistemas semióticos que transmitem mensagens culturais, proposto por Werner Wolf (1999) em Clüver (2006), entendemos que tal definição pode ser estendida a outros objetos de análise tal qual o roteiro, por exemplo, e ao considerarmos o roteiro uma mídia o vemos além de suas estruturas estabelecidas e fincadas em um único gênero textual, e ou material de suporte e orientação à equipe envolvida no fazer fílmico ou teatral.

As práticas exercidas na e pela mídia são consideradas naturais, esperadas aos olhos dos espectadores. A história de Hermila tão similar às muitas existentes no plano empírico traz a ideia de uma constituição de sentidos capazes de levar à reflexão sobre o quadro de uma jovem mãe que, desiludida, se mantém de pé para ir cada vez mais e mais distante com seu espírito errante. A mídia tem a prática de constituir e difundir o que chamamos de identidades sociais, identidades, estes presentes no gênero, raça, sexualidade, crença e outras unidades culturais.

A mídia tem constituído sentidos para a construção de gênero, sexualidade, raça e outras identidades culturais. Identificados com o mundo das novas tecnologias e o domínio da imagem, os/as jovens interpelados/as por elas constroem e organizam seus modos de ser e seus valores e expressam a diversidade cultural de nosso tempo. A cultura da mídia oferece linguagens, códigos e modelos de como tornar-se um jovem “legítimo/a”: “o rádio, a televisão, o cinema e outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente” (KELLNER, 2001, p. 9).

“Essas experiências têm a ver com a forma como constituímos nossas identidades sociais – especialmente aqui, identidades de gênero e sexuais”. (SOARES, 2009, p. 93). O roteiro, assim como o filme, ao ser considerado mídia, tem a possibilidade de repensar a sua condição de gênero uno para ser mais, ser outros, e sê-lo também. O respaldo advindo dos estudos sobre intermedialidade, estudos estes sedimentados em referências, combinações ou transposições midiáticas, capazes de identificar ou (re)fazer uma cena ou elemento narrativo segundo a sua mídia, quer descrevendo-o em parágrafo na narrativa, quer aplicando um *zoom* e outros recursos, articular mídias distintas, ou mesmo transformá-las, torna possível nossa reflexão.

As discussões que volta e meia giravam em torno do roteiro cinematográfico eram a tônica de que, terminadas as filmagens, ele, o roteiro, era deixado de lado. Tal ponderação de

base aristotélica conserva os princípios dos gêneros literários - épico, lírico e dramático -, de onde os gêneros textuais têm um ponto de partida, delimitando assim as funções que um texto deveria ter.

É necessário comentar que a discussão sobre o potencial narrativo do roteiro como gênero literário e seu espaço nos estudos literários é bastante densa, complexa e extensa, e por esta razão, não é pretensão deste trabalho levantá-la. O que se pretende é contribuir com alguns pontos de vista sobre o roteiro, em específico, de *O céu de Suely* que se comporta como uma mídia que conversa com a literatura mais de perto, seja através de sua proposta textual sem obstáculos, um tanto quanto mais prosaica, que propicia uma leitura mais fluida, interpretativa, como num romance, seja por se tratar de um roteiro publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, tornando-o acessível ao público leitor.

Todo texto com seus recortes, inferências e construções tem a capacidade de mencionar outros, dialogar com outros, estabelecer conexões e vínculos com outros, criar laços (in)visíveis que nutram sua capacidade intertextual. A institucionalização acadêmica dos estudos comparados em literatura, a partir do século XX, instaurou as relações textuais não somente Inter literárias, mas tornou legítimas as transposições fronteiriças entre os gêneros, inclusive não-literárias, um grande avanço para essas discussões.

Tempo é de perceber a natureza da criação de textos contemporâneos — como a do roteiro cinematográfico — ainda marginalizados em relação aos gêneros canônicos e, por fim, localizá-los como obras que, por meio de linguagem trabalhada esteticamente, resultam da relação intersubjetividades e dessas com a objetividade. Ou seja, um texto como qualquer outro, produto da relação de sujeitos com o mundo objetivo, tanto quanto o texto literário ou o fílmico, por exemplo. Assim, é graças a essas mutações e à capacidade de perceber a transitoriedade dos gêneros literários, que é possível determinar que o “elemento concreto da relação entre o cinema e a literatura”, conforme a definição de roteiro do poeta, teórico, roteirista e cineasta Pier Paolo Pasolini, por suas especificidades estruturais, estéticas e narrativas, pode ser enquadrado dentro do gênero dramático (dramaturgia) que, por sua vez, é gênero historicamente reconhecido como pertencente ao vasto campo das artes literárias, ou seja, obras capazes de serem lidas por textualidade literária, paralela à leitura através da encenação (ou filmagem). (KICKHÖFEL, 2015, p. 62).

A contemporaneidade tem revisto e ampliado os conceitos significativos que marcam a trajetória do roteiro, neste caso cinematográfico, como um texto que advém de um gênero nascido do vasto campo das artes como é o gênero dramático, sem o compromisso de engessá-lo- ou reduzi-lo a isto.

O texto do roteiro pode ser configurado como um rearranjo de muitos intertextos, resultado de leituras anteriores, um derivado de textos existentes (hipotextos), gerando assim, o hipertexto que é o roteiro. *O céu de Suely* pode ser visto como um derivativo de obras



anteriores, derivativo uno, sem que seja considerado cópia empobrecida de obras anteriores. Dentre elas está o curta-metragem, *Rifa-me*, também do diretor e co-roteirista Karim Aïnouz, lançado nos anos 2000, com a duração de 27 minutos.

Figura 17 - Pôster do curta-metragem disponível em:

<https://filmow.com/rifa-me-t98679/> Acesso: junho de 2019



Ao revisitar o curta, Aïnouz resgata e amplia o assunto que se faz presente no longa: a história da mulher que rifa o próprio corpo em troca de dinheiro para ir embora do local onde vive, mais precisamente da cidade de Quixeramobim, igualmente no Ceará. Não há indícios de que seja uma obra adaptada de texto literário anterior, mas há aqui a adaptação entre roteiros e filmes: *Rifa-me* e *O céu de Suely*. Com efeito, ao gerar essa adaptação, a releitura contribui para uma espécie de atualização do próprio texto, que num hiato de mais ou menos seis anos entre uma publicação e outra, ganha força e se mantém relevante enquanto enredo semelhante.

Com o resgate do contexto presente em *Rifa-me*, o roteiro de *O céu de Suely*, em um primeiro momento, desempenhou seu papel de guia para atores, diretores e demais

componentes da equipe por volta de 2006, ano da divulgação e estreia fora do país, mais precisamente na Mostra Orizzonti, do Festival de Veneza 2006, sendo o único filme brasileiro selecionado para o evento.

Em um segundo momento, no ano de 2008, o texto cinematográfico retorna sob o formato comercial de roteiro publicado, integrando a coletânea desenvolvida pela Imprensa Oficial do estado de São Paulo, *Coleção Aplauso*, tornando-se disponível ao público leitor em seu formato primeiro: o texto escrito.

É curioso que o texto escrito seja começo e também fim: está presente na base construtora do longa-metragem, servindo-lhe de amparo texto que norteia e dá vida à tudo aquilo que estava no papel e, ao mesmo tempo, vem depois dele, como obra publicada para uma leitura que se quer preservar. Há aqui, portanto, um jogo de iluminações múltiplas: texto e filme, obras completas que se complementam, iluminam e resgatam as ideias neles contidas. O leitor que tiver acesso a uma, outra ou ambas as obras não ficam em déficit.

Os possíveis textos de apoio e ideias úteis à criação do roteiro em questão, *O céu de Suely*, funcionam como unidades micronarrativas, se assim podemos nos referir, que geram independência ao roteiro publicado. Independentemente da transposição para o filme, é obra de leitura tão genuína quanto o filme, devendo ser tratado como tal e, por isso, repensada a localização inconstante dessa textualidade, que vaga entre literatura e cinema e não permite conceber o roteiro como aquele que pode se flexibilizar e transitar pela literatura.

### 2.1.1 As imagens do roteiro - considerações sobre O céu de Suely (in) texto

Em nota de abertura de *O céu de Suely* roteiro publicado, José Serra traz à baile a necessidade de imortalizar escritores, artistas, diretores, entre outros colaboradores e geradores de saberes culturais, recorrendo aos moldes textuais. Nasceria, assim, a comercialização da coletânea de obras publicadas de baixo custo, acessível aos leitores.

Como manter vivo o nome daqueles que se dedicaram à mais volátil das artes, escrevendo, dirigindo e interpretando obras-primas, que têm a efêmera duração de um ato? Mesmo artistas da TV pós-videoteipe seguem esquecidos, quando os registros de seu trabalho ou se perderam ou são muitas vezes inacessíveis ao grande público. A Coleção Aplauso, de iniciativa da Imprensa Oficial, pretende resgatar um pouco da memória de figuras do Teatro, TV e Cinema que tiveram participação na história recente do País, tanto dentro quanto fora de cena. Ao contar suas histórias pessoais, esses artistas dão-nos a conhecer o meio em que vivia toda uma classe que

representa a consciência crítica da sociedade. Suas histórias tratam do contexto social no qual estavam inseridos e seu inevitável reflexo na arte. Falam do seu engajamento político em épocas adversas à livre expressão e as consequências disso em suas próprias vidas e no destino da nação. Paralelamente, as histórias de seus familiares se entrelaçam, quase que invariavelmente, à saga dos milhares de imigrantes do começo do século passado no Brasil, vindos das mais variadas origens. Enfim, o mosaico formado pelos depoimentos compõe um quadro que reflete a identidade e a imagem nacional, bem como o processo político e cultural pelo qual passou o país nas últimas décadas. Ao perpetuar a voz daqueles que já foram a própria voz da sociedade, a Coleção Aplauso cumpre um dever de gratidão a esses grandes símbolos da cultura nacional. Publicar suas histórias e personagens, trazendo-os de volta à cena, também cumpre função social, pois garante a preservação de parte de uma memória artística genuinamente brasileira, e constitui mais que justa homenagem àqueles que merecem ser aplaudidos de pé. (AÏNOUZ, 2008, p.8).

Ao que tudo indica, a Imprensa Oficial do estado de São Paulo pensa tais publicações como obras aptas à atraírem o grande público, incluindo os estudantes que estejam interessados no desenvolvimento de temas como a construção de personagens interpretados, no caso do cinema, teatro ou televisão, a análise, a história, a importância e a atualidade de inúmeros assuntos por eles trabalhados.

Destacamos, pois, imagens e trechos do roteiro publicado que é objeto de estudos para este trabalho, com o intuito de ressaltarmos momentos-chave que recuperam a narrativa, sem adentrar, portanto, a obra fílmica.

Tratamos a obra *O céu de Suely* por roteiro publicado, pois ela se apresenta dessa maneira, mantendo em sua composição original todas as rubricas, letras maiúsculas, cabeçalhos de cenas, ações, diálogos e transições. Entretanto, convém comentar que o enredo nela escrito está para além das objetividades e concisões presentes em um roteiro. Há certa literatura e possibilidade de uma leitura mais prosaica. “Suely no ônibus, vento na janela – enfado e tédio. O rosto suado e a pele oleosa. Suely leva Ítalo Júnior bem apertado junto ao peito. Mamadeira na mão. Hipnotizada pela luz. A seu lado, a mochila e a bolsa de bebê, semiabertas” (AÏNOUZ, 2008, p. 14).

O trecho em destaque mostra ao leitor a combinação de substantivos e adjetivos que descrevem a cena de modo a se articular com a construção de imagens e cenas feitas pelo cérebro ao fazer tal leitura. O que se vê é um contexto de pouca condição financeira onde a personagem faz o longo percurso São Paulo - Ceará de ônibus, sem conforto, pois há vento na janela denotando ausência de aparelho de ar condicionado, além de se encontrar suada, com a pele oleosa, indicando raro acesso à higienização e com poucos pertences como a sua mochila e a bolsa do bebê.

Diante de tantas horas/dias de viagem é natural que haja *enfado* e *tédio*, mas aperta forte junto ao peito o seu bem mais precioso: seu filho, capaz de levá-la ao mais extremo sentimento de coragem, que a impulsiona a ir adiante atrás de melhores condições de vida para eles, mas que a puxa a um passado recente de dor por ter sido abandonada pelo amor de sua vida.

Figura 18 - imagem em movimento. Suely abraçada a Ítalo. (AÏNOUZ, 2008, p.11)



Figura 19 - Suely e Ítalo. Imagem de abertura. (AÏNOUZ, 2008, p.11)



As imagens escolhidas acima são registros de abertura do roteiro publicado no qual é permitido observar dois momentos peculiares anteriores ao que foi descrito no trecho-cena: a personagem feminina Suely demonstrando rompantes de felicidade abraçada por Ítalo, em uma ideia de movimentos, brincadeiras e rodopios entre namorados que se escolheram e se querem bem. Suely, foco de iluminação, reforça a alegria sentida.

O segundo momento demonstra uma imagem com mais iluminação, um sorriso mais comedido em Suely, um olhar distante, como se planejasse/sonhasse permanecer por muito tempo naquele abraço. Ítalo, com seu rosto inclinado para baixo traz consigo um semblante ainda mais sério, com marcas de expressões faciais que não indicam sorrisos. Com a descrição distinta de um rosto e outro, o leitor pode ser levado a supor que já naquele instante ambos não queriam ou pensavam mais da mesma maneira.

E o enredo segue, assim como Suely em longa jornada que já havia começado, a princípio, desde o momento em que começou com suas retirâncias. É curioso perceber que Suely manifesta traços comuns de seus conterrâneos nordestinos, ou seja, a ideia de vagar pelas estradas atrás de melhores condições de vida, mas por ser jovem e mulher, esses traços andam ao lado de ideias que causam estranheza por não serem comuns à sociedade conservadora. Agora é mulher que vai, não que fica à casa executando as tarefas domésticas rodeada por uma dezena de filhos.

Suely salta do ônibus com seu filho num dos braços e as bolsas no outro, e apesar de haver tantas coisas com ela, está só. Ítalo se manteve em São Paulo, na cidade onde ambos concordaram ser um lugar difícil o bastante para viver financeiramente. Suely retorna para Iguatu apenas com a promessa de que seu amor retornaria dentro em breve. Ao saltar do ônibus, Suely se senta nos degraus do posto de gasolina localizado em meio à estrada. É necessário observar que a imagem do posto se encontra no roteiro publicado por se tratar de um local de extrema importância na narrativa: é o local onde cenas importantes acontecem, tais como o início de sua nova vida em Iguatu, onde realiza trabalhos temporários, onde dança e se diverte com as colegas à noite, o local onde se encontra com o vencedor da rifa para uma noite de sexo com ela.

Figura 20 - Placa do posto de gasolina Veneza. (AÏNOUZ, 2008, p.28)



Curioso perceber que até mesmo o nome do posto de gasolina é o nome de uma cidade italiana, distante e bastante conhecida por seus passeios de gôndola, destino de casais apaixonados.

No posto, Ivonete, tia de Suely, vai buscá-la de motocicleta, e ao se aproximar da sobrinha, faz gracejos e assobios, e Suely “abre os olhos devagar - olhos brilhando - fixam em Ivonete, como que vendo uma miragem” e comenta: “Saudade” (AÏNOUZ, 2008, p. 15). O curto diálogo continua com Ivonete dizendo “nem acredito no que estou vendo... Ítalo. Coisa mais linda do mundo”, e o que Suely se apressa em responder a leva de volta ao amado que ficou em São Paulo: “ Ítalo Júnior Ferreira Tavares. Tem os olhos do pai”.

O comentário de Suely registrado no roteiro publicado parece ganhar mais relevância quando escrito. A informação permanece no texto e conduz o enredo para o desenrolar dos fatos que têm como base, justamente, este possível abandono por parte de Ítalo.

A cena subsequente ocorre na casa de Rosário, avó de Suely e mãe de Ivonete. Neste contexto, é possível perceber uma conversa mais íntima entre a família de mulheres, cujos assuntos giram em torno de feminilidades e maternidade.

Suely está sentada em uma cadeira, diante de uma mesa: come com a avidez de quem não vê comida há dias. Ivonete, sentada à sua frente, também come, devagar, observando a sobrinha. Nas paredes encardidas ao fundo, em outro canto da sala, prateleiras praticamente vazias e dois antigos pôsteres de Bruce Lee. Rosário, uma jovem senhora, entra embalando Ítalo Júnior, enrolado numa pequena toalha. Ela tem 50 anos, cabelo pintado de preto coma raiz branca.

ROSÁRIO

Acho que ele gostou do banho. Já capotou, o bichinho.

SUELY

(de boca cheia) Obrigado, minha vó.

ROSÁRIO

E é grande o menino, daqui a pouco já vai tá andando por aí...

SUELY

Tem que esquentar a mamadeira... Isso come, que só vendo.

ROSÁRIO

E esses *peito*, aí?

SUELY

Secou.

Rosário fica olhando para a neta com o olhar de repreensão. Suely tenta desviar o olhar. Ivonete olha para as duas.

SUELY

Secou, vó. De verdade (mudando de tom)

E Júnior gosta mesmo é de leite em pó – não quer outra coisa da vida...

O bebê solta um pum. Rosário reage.

ROSÁRIO

(sorridente) Saúde, hein filho? Pega lá uma fralda antes que ele me cague toda.

Suely bota mais uma colherada na boca, levanta-se e sai. Ivonete termina de comer, em silêncio – feliz. (AÏNOUZ, 2008, p. 17-18).

O roteiro publicado, através do registro acima, tem a possibilidade de mostrar um enredo com traços de uma prosa literária que apresenta em seus diálogos os registros informais de um determinado grupo social: jargões, calões, frases curtas sem complexidades lexicais, distantes do formato padrão da língua. Frases como “e é grande o menino, daqui a pouco já vai tá andando por aí...” (AÏNOUZ, 2008.), trabalham com a marcação intensa da adverbialidade e da redução verbal, típicos de uma conversa coloquial que poderia estar presente em outras obras literárias.

Esse contexto traz à reflexão as considerações de Robert McKee (2013) presentes na décima página do artigo *O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura*, de Maria Castanho Caú para a revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual (2015), em que a formação de um roteirista está atrelada à prática do corte: “Pobre do roteirista, pois ele não pode ser um poeta. Não pode usar metáfora e símile, assonância e aliteração, ritmo e rima, os grandes tropos. Em vez disso, seu trabalho deve conter toda a substância da literatura, mas sem ser literário. “

Conforme iniciamos este capítulo, sabemos da importância existente na confecção de um roteiro como produto instrucional, e não é intuito deste trabalho discordar em absoluto dessas questões. O que há aqui é a ideia de ampliar os modos de olhar os roteiros como temos em mãos o de *O céu de Suely* e enxergarmos literatura e prosa em seu enredo, além de leveza em uma leitura que, de praxe, nasce para ser dura e direta.

No que diz respeito ao roteiro publicado de *O céu de Suely*, o texto descreve as cenas subsequentes de Suely em suas tentativas no telefone público para falar com Ítalo. A saudade contida no falar e no pensar de Suely para com o marido distante está presente em muitos momentos da trama, tais como no diálogo com a amiga Luciene, com Luis, seu antigo namorado, com a tia Ivonete, e em todos eles, há a voz saudosa que fala sobre seu amor por Ítalo.

SUELY

Alô?... Alô?!...Oi! Oi.

(fazendo manha) Cadê você, que não tá aqui comigo?...

(pausa) É, ué!

(pausa) Chegamos bem, tá tudo certo.

(pausa) Foi... Tia buscou a gente de moto!

Juro! É tão bom, Ítalo... aquele vento na cara!...

(pausa) Chorou muito... Tá estranhando é esse calor maluco, né? Nosso paulistinha...

(pausa) Se acostuma nada, Ítalo! Eu não acostumo...

(pausa) Também te amo.

(pausa) Tá bom. Tá bom. Tudo bem por aí?

(pausa) Tá, tá...Liga pro orelhão aqui na frente, tá?

(pausa) Isso. Ó, o cartão tá acabando. Isso.

Te adoro...

(pausa) Tchau...Tchau.

Suely desliga o telefone – fica um tempo quieta, pensativa, mão no fone. Sai do orelhão, ajeita o cabelo, vai caminhando em direção a sua casa, lentamente. (AÏNOUZ, 2008, p. 22-23).

Ao longo de todo o enredo, este é o único registro de uma conversa concluída com sucesso via telefone entre Ítalo e Suely, depois do retorno da jovem para Iguatu. As demais tentativas eram frustradas, ou porque ele nunca estava/não poderia atender ou, por fim, porque havia se mudado. Com exceção das rubricas que sinalizam os momentos de pausa no trecho, recurso inexistente em um romance literário, é possível observar que a descrição emocional da fala de Suely marca insatisfação, a dor que reside na ausência e a verbalização do sentimento, esses sim recursos presentes na literatura.

Os diálogos entre Suely e Luciene, e, Suely e Luis, trabalham com uma informalidade um tanto quanto jocosa. No primeiro deles, a amiga Luciene pergunta sobre a vida e os homens de São Paulo, demonstrando em sua fala quais são os seus reais interesses: namoros, futilidades e boa vida financeira.



De pé, no quarto, mexendo em um armário aberto, está uma jovem de 20 anos – Luciene – que veste um shortinho jeans e uma blusa colada de alcinha. Suely olha um caderno cheio de anotações e recortes de revistas. Luciene mexe em algumas roupas antigas de Suely, penduradas no armário – onde vemos um pôster muito envelhecido da Madonna.

LUCIENE

Nada disso aqui deve caber mais em ti, né?

SUELY

Até deve porque eu não virei nenhuma gorda, mas tá tudo fora de moda.

Suely continua passando as páginas do caderno: ri sozinha, bem menina, relendo as anotações. Luciene observa a alegria de Suely e se senta ao lado da amiga – mexe na mala de náilon, diante da cama. As duas dividem um cigarro. O caderno está lotado de anotações, fotos de

atrizes e cantores famosos, Leonardo Di Caprio, Rick Martin, Rodrigo Santoro. Luciene acha uma foto da menina em São Paulo – levanta diante dos olhos. Suely fuma, pára em uma última página, passa o cigarro para a amiga:

SUELY

(aponta uma foto no caderno) E esse aqui, quem é?

LUCIENE

Butei depois que você foi... (pausa – fumando)

Acho bonito.

SUELY

É... bunitinho.

LUCIENE

Esnobenta da porra...(riso) Mas, conte...

SUELY

O quê?

LUCIENE

Como é que é os homem lá?

SUELY

Ué... É igual os daqui...

LUCIENE

É nada!

SUELY

Tô dizendo. É tudo igual. (risos).

LUCIENE

E Ítalo?

SUELY

É igual também... (sorri) É o meu amor.

Você conhece o doido...

Suely fuma.

SUELY

E tu?

LUCIENE

Eu tô de namorado...

SUELY

Bonito?

LUCIENE

É... Alto.

SUELY

E aí?

LUCIENE

É isso só.

SUELY

As coisa tudo no lugar...

LUCIENE

Tudinho. (sorriso)

Suely termina de fumar o cigarro até o filtro – sorriso nos lábios, observa por um tempo Ítalo Júnior: dormindo deitado na outra cama, do outro lado do quarto. Quietos. (AÏNOUZ, 2008, p. 23-27).

As personagens Suely e Luis parecem ter seguido caminhos semelhantes, muito mais por escolha dela, segundo o rapaz, e segundo as evidências das cenas. Vemos que seu discurso carrega um misto de mágoa e saudade por ter visto a ex-namorada optar por ficar com Ítalo e suas falsas promessas.

Por meio das descrições existentes no texto, bem como nos diálogos, vemos a personagem feminina em contato com seu passado, e agora, mais madura, e decidida, vive os instantes e age sem pensar no que pode haver de consequência, diferente, por exemplo, de alguém que, a princípio, está comprometida e não dormiria com outras pessoas. Pouco a pouco, sua consciência a faz enxergar que Ítalo não retornará e caberá a ela fazer suas próprias escolhas.

Um rapaz de 25 anos – Luis – está encostado numa moto perto da mureta da Pizzaria, ao lado de uma mesa abandonada de bilhar, bebendo cerveja. Bem ao fundo, ouvimos a música do trailer. Suely se aproxima dele. Ele se mantém sério ao ver Suely. Ela tropeça no caminho. Bem ao fundo, do outro lado do pátio, o movimento do trailer continua.

SUELY

Oi, Luis. Quase não te reconheço nesse breu...

LUIS

Pois eu te vi. Tá bêba.

SUELY

(pára – olhar seco) Tia disse que tu casou...

LUIS

Foi. Tive um filho.

SUELY

Eu também. Ítalo Júnior. Precisa ver...

Lindo.

LUIS

Pintou o cabelo de ruivo, por quê?

SUELY

Ficou bonito, não?

LUIS

É costume. Só isso. Pra mim tu tem cabelo preto, e pronto.

SUELY

Pois eu acho que essa cor de cabelo fica ótima em mim.

LUIS

E cadê o macho que te levou daqui?

SUELY

Eu é que tenho que saber. (pausa – se encosta ao lado de Luis) A gente vai viver junto.

LUIS

Sei... Tô sabendo...Tomara que dê tudo certo, né?

SUELY

É... Tomara.

Os dois se olham por um tempo. Suely desvia o olhar, examina a moto, mexe no espelho retrovisor. Agora é Luis quem mantém o olhar fixo nela – vendo ela inteira.

SUELY

Comprou?

LUIS

O vô faleceu. FGTS. Usada. Queria ter entrado num consórcio, mas não deu.

SUELY

Seu Leone morreu? (ainda sem olhar no rosto dele)

LUIS

Dormindo.

SUELY

(silêncio) Quanto tempo, hein, Luis!

LUIS

O tempo que **você** quis. Só esse.

Suely olha para Luis. Luis toma um gole da sua cerveja, e depois oferece a lata pra Suely. Ela toma um bom gole e depois olha pra ele; parece querer pedir desculpas por algo, mas não sabe como fazê-lo. Devolve-lhe a latinha. Os dois se olham por um tempo. Luis desvia o olhar e vira a lata de cerveja.

SUELY

Quer dançar?

LUIS

Não. Quero não, Suely... Tô trabalhando.

Os dois permanecem encostados, um ao lado do outro. Suely cantarola de leve a música pop, que ouvimos abafada, vindo do trailer. (AÏNOUZ, 2008, p. 34-36).

Ambos, no desconcerto do encontro, se mantêm na defensiva sondando o território em que pisam, comentando, inicialmente, sobre os relacionamentos atuais, os filhos que tiveram, sem deixar de anunciar certo amor em débito. Suely como quem se redime, aproxima-se timidamente, até o momento em que cede.

É interessante ressaltar que esse entregar-se de Suely para com Luis ocorre após extrema decepção por parte da jovem. Ao lado de sua tia Ivonete, Suely conversa por telefone com a moça que dividia a casa com ela e Ítalo em São Paulo, e o recado que recebe, sem maiores confirmações, é o de que Ítalo havia ido embora de lá há mais de duas semanas sem deixar qualquer recado, corroborando com a ideia de que não havia mais nada entre eles, muito menos interesse em saber sobre o filho.

Figura 21 - Tristeza no semblante de Hermila. Mãe e filho após a notícia da partida de Ítalo. (AÏNOUZ, 2006, 8'37")



Ruas vazias e escuras. Suely, com Ítalo Júnior e o uísque, caminha ao lado de Luis, que empurra sua moto. Não falam nada. Suely está séria. Luis tenta sorrir para ela, a menina não corresponde. Suely para.

SUELY

Você tava me seguindo...

LUIS

(para também) Tava. Mas só um pouquinho.

SUELY

Como é que é isso de seguir só um pouquinho?...

(insinua um sorriso)

LUIS

Vi você de longe. Pensei que tivesse indo embora de novo.

SUELY

(séria) Já te falei que vim pra ficar.

LUIS

Só acredito vendo. (volta a caminhar)

SUELY

Pois acredite. (caminhando – agora um pouco atrás de Luis)

LUIS

(sem olhar pra trás) Quer mesmo uma carona, não?

SUELY

(sorriso) Só se você comprar minha rifa de uísque vagabundo...

LUIS

(sorriso aberto) Pois eu compro dez bilhetes se você aceitar minha carona.

### **23 – INT. QUARTINHO DE MOTEL – NOITE**

Gemidos. Luz fria.

Suely e Luis trepam em uma cama alta. Com vontade, com força. Luis agarra Suely com desejo, lambe ela, se mexe, quase com raiva. É um quarto simples de motel barato. Suely tem os olhos no vazio. No chão, dormindo sobre as roupas emboladas do casal: Ítalo Júnior – como em um ninho. (AÏNOUZ, 2008, p. 45-46).

O roteiro publicado em questão nos descreve cenas com a propriedade de uma narrativa mais animalésca, em que os instintos das personagens lhes fazem compreender que não possuem nada além de seus corpos e da vontade de se pertencerem naquele instante. O pudor que poderia haver com a presença de um filho no mesmo ambiente da relação sexual parece não existir, pelo contrário, há o imprevisto das roupas no chão que servem de local para que a criança durma.

O diálogo juvenil, daqueles que impõe condições, como é o caso da compra das rifas de um uísque barato em troca de uma carona que a levaria para um local que ela nota ser algo para que ambos fiquem juntos, é um diálogo mais uma vez jocoso, sem o compromisso de parecer legítimo. Nele, Suely afirma que está em Iguatu e que veio para ficar, no entanto, em seu íntimo, ela mesma sabia que o comentário não era de toda verdade.

Para que ainda nos mantenhamos sob esta perspectiva de observação da personagem no texto escrito-publicado, atentemo-nos, pois, para a trajetória de Hermila. É imprescindível salientar que a personagem feminina atende por Suely do início ao fim do roteiro publicado, não havendo, portanto, divisões e ou transformações com relação aos nomes da mesma.

## **2.2 O corpo *do texto* e *no texto*: breve análise da personagem feminina no texto escrito**

Ao nos referirmos à personagem e, por conseguinte, sabendo sobre a sua história, percebemos quão íntima é a sua relação com a ideia que se tem de corpo, seu domínio e representatividade na trama. Faz-se bem-vinda a lembrança de se tratar de uma personagem feminina, nordestina, mãe, que mantém em si o ato do deslocamento como fonte vital de sua existência.

Em entrevista à revista Cinética, temos o respaldo do olhar que o próprio diretor Karim Aïnouz tem sobre a confecção de *O céu de Suely*, olhar este que carrega alguma vantagem interpretativa por se tratar do próprio criador do filme/roteiro, porém, é necessário observá-lo como *mais* um modo de ver na esfera interpretativa existente na recepção, uma vez que não levantamos discussões sobre certo e errado, ou sim e não no enredo. Vejamos sua percepção.

A Suely, por exemplo, tinha que ir para um lugar que, para ela, seria melhor do que o lugar em que ela estava. Aí eu soltei “Porto Alegre”, por ser o lugar mais longe

onde ela podia chegar saindo do Ceará em direção ao sul, e por causa do nome, porque ela estava vivendo em um lugar onde não tinha água e que era no interior, então eu queria um lugar que tivesse um porto, onde houvesse água e que fosse alegre. É simplesmente uma pequena tradução de uma pequena utopia da personagem. A personagem vai atrás de uma utopia. Berlim, nesse filme novo, é um lugar que eu acho encantador. É quase como se fosse Porto Alegre de alguma maneira. (AÏNOUZ em entrevista para FELDMAN, 2019 p.5).

Por meio da entrevista de Karim Aïnouz à revista Cinética, vemos seu olhar com relação às escolhas e ações de todas as personagens, não havendo meros acasos na confecção fílmica. A personagem feminina quando, enfim, compra a sua passagem de ônibus para o local mais distante de Iguatu possível, opta por Porto Alegre, apesar de ter esboçado um semblante pouco entusiasmado no ato das perguntas feitas à vendedora da rodoviária durante a minutagem de 29”45” do longa.

O valor de quatrocentos e cinquenta e quatro reais e cinquenta centavos para o Rio Grande do Sul, Porto Alegre, passando por Pelotas era o mais caro dentre os valores das passagens ditas pela balconista. Suas informações contaram ainda com os valores para Santa Catarina e Curitiba na casa dos trezentos reais. Valores e locais anotados no papel pareciam tornar o sonho de sair de Iguatu para tentar uma vida melhor algo palpável, possível. Uma questão de tempo.

Considerando, pois, as observações sobre a personagem feminina no roteiro publicado, identificando que esta atende pelo nome Suely desde o início da trama, assim iremos a ela nos referir.

Ainda sobre a personagem, é notável que a mesma seja vista como um ser transeunte que termina o enredo com ideias utópicas da mesma maneira que o iniciou. Os motivos são outros, meramente substituíveis e irrisórios se o objetivo é observar a construção da personagem como uma personagem que vive o instante e idealiza o futuro, não o planeja, o que demonstra ser pontos distintos.

Da mesma forma que inúmeros romances permeiam o advento da adaptação fílmica no qual alguns momentos do enredo ou mesmo capítulos não se transformam em cenas, *O céu de Suely* roteiro publicado também não têm algumas de suas cenas filmadas genuinamente. Encontramos, aleatoriamente, um exemplo na vigésima terceira página onde há um diálogo sobre roupas e demais futilidades entre Suely e uma jovem de vinte anos chamada Luciene dentro do quarto da avó Rosário. A jovem Luciene sequer se faz presente no filme.

Ressaltamos, pois, que as observações sobre a transitoriedade do corpo de Suely no roteiro publicado não se preocupam com tais distinções entre o que foi preservado na película

e o que não foi. Haverá exemplos dados para ilustrar a personagem no roteiro publicado que não existem em imagens fílmicas, mas em nada há perdas qualitativas com relação às obras.

O que se pretende neste momento do trabalho é observar o comportamento da personagem no texto escrito, evidenciar seus deslocamentos, notar como utiliza o seu corpo em determinadas situações, sobretudo sociais, tais como: enquanto mãe, enquanto neta/sobrinha, enquanto jovem mulher cuja sexualidade está à flor da pele.

Vemos na proposta do roteiro publicado a transcrição de um contexto mais semelhante à vida empírica que se tem memória sobre o Sertão. A objetividade do texto traz ao público uma Suely que não inicia a história romantizando o amado como é visto na cena de abertura do longa, com a escolha de trilha sonora específica e fala de abertura que relata o momento em que seu amado a engravidou e lhe fez promessas que, inclusive, comprometiam a sua própria vida.

Ao selecionar as cenas iniciais e finais do roteiro publicado, o público leitor pode se deparar com a descrição da cena onde o corpo de Suely, cansado de uma viagem que dura muitas horas, sem conforto algum em ônibus vindo de São Paulo para o interior do Ceará, com vestes simples e poucas bagagens, e cansado de sofre ilusões, respectivamente, se depara com novos desafios.

Suely é composta de tudo aquilo que consegue ter em suas mãos: suas poucas bagagens, seu filho e a alegria ao reencontrar a sua tia Ivonete em uma moto emprestada que foi lhe buscar no posto de gasolina, ainda no início do enredo. O único Ítalo a quem pode abraçar é o seu próprio filho, e apesar de chegar à cidade como mãe solteira, não age como uma: refere-se ao pai de seu filho como marido, como alguém por quem tem profundo sentimento, lidando com a ideia de que socialmente esses pormenores fazem a diferença.

SUELY

E vó?

IVONETE

Que é que tem?

SUELY

Achei ela meio cansada. Nem parece que gostou de me ver...

IVONETE

Pois olhe que fazia tempo que ela não cozinhava assim... E agora tá lá revirando o armário, procurando fotografia... Não gostou do jeito que você saiu daqui, destrambelhada da porra...

SUELY

Era paixão, tia.

IVONETE

E cadê essa paixão toda que eu não tô vendo?

SUELY

Ítalo tá vindo, tia... Já tô até com saudade. (AÏNOUZ, 2008, p. 20-21).

Podemos observar que o corpo de Suely é *construído*, gradativamente, no desenrolar da trama. A personagem jovem-mãe de família, apaixonada que chega a Iguatu com respostas prontas a dar aos ouvidos curiosos sustenta uma postura que vai se desfazendo mediante frustrações.

Percebemos que o cerne da história presente no longa-metragem, no roteiro publicado e ainda na produção anterior do curta-metragem denominado *rifa-me* é mantida, no entanto, é interessante perceber os movimentos de Suely no roteiro publicado, salientado suas possíveis distinções da obra exposta nas telas do cinema.

### 2.2.1 *Corpo-luz* - a maternidade em Suely no roteiro publicado

Observamos o corpo de Suely retornar à sua cidade natal com o cansaço das muitas horas de viagem, poucas bagagens e um filho nos braços. O semblante da moça é uma mistura de saudade dos familiares, frustração da vida dura que tinha em São Paulo, e algum entusiasmo para recomeçar na velha cidade uma nova vida com família que formou na megalópole.

Após o ônibus chegar ao posto, seu ponto final, encontramos a cena em que sua tia Ivonete vai buscá-los de moto, veículo barato e comum em uma cidade onde se anda bastante à pé, de bicicleta, ou se conta com os serviços de táxi feitos com motocicletas. A escolha das roupas simples, a descrição dos veículos utilizados, o calor escaldante, entre outros elementos vão compondo as cenas que descrevem as dificuldades e as pequenas alegrias da vida nordestina.

A presença do filho trouxe à moça de 21 anos a ideia de ser responsável por uma vida que depende de seus atos, de sua coragem, do seu trabalho, e apesar dos olhares demorados ao contemplá-lo, sua relação com o menino não vai além disso, como comenta que não o amamenta mais pelo leite ter secado, reconfigurando o quadro de sua maternidade.

Uma rua sem árvores, empoeirada, com casas muito simples, pequenas, parecidas umas com as outras. Nenhum movimento, só os poucos postes acesos. Suely tenta apaziguar o Ítalo Júnior - o menino continua choroso.

Ivonete chega à porta da casa, se encosta no portal, fumando um cigarro, fica um tempo olhando a sobrinha.

IVONETE

Isso é toda noite, é?

SUELY



(entre o carinho e a raiva) Às vezes eu acho que vou correr doida. Dá vontade de largar essa coisa no mato... (AÏNOUZ, 2008, p. 19).

Ao evidenciarmos o trecho “dá vontade de largar essa coisa no mato” podemos inferir que se trata de um discurso carregado de sentidos que se conectam aos traços fornecidos pelo próprio texto. Há aqui a ideia do cansaço recorrente da maternidade, em que muitas mulheres se veem em um ato de extrema responsabilidade unilateral por outro ser que esteve por meses em um corpo que antes era somente dela. Ainda que houvesse um companheiro, instintivamente é a mulher quem se sente diretamente encarregada por prover o seu rebento.

Além da exaustão inerente à maternidade, há outras questões que se somam como o fato, por exemplo, de se tratar de uma jovem de 21 anos cujos planos giravam em torno da vida amorosa que mantinha com seu namorado, de crescer financeiramente, de aproveitar a juventude como os demais jovens da sua idade, ou mesmo dos momentos de irresponsabilidade presentes na infância conforme se recorda durante outra conversa com sua tia Ivonete enquanto comentam sobre Luis, seu antigo namorado.

IVONETE

Suely encontrou foi Luis lá no posto. Foi não?

ROSÁRIO

(sorriso) Luis Edivan?

SUELY

Ele tá bonito, vó. (pausa) Convidei pra vir conhecer Ítalo Júnior...

ROSÁRIO

Que bom.

IVONETE

(implicante) Saudade, é?

SUELY

(pensa) Saudade mesmo, de verdade, tia (pausa) eu tô é de acordar cedinho e tomar minha abacatada, vendo desenho animado na TV. (ri de leve) Só disso, só. (AÏNOUZ, 2008, p. 42).

O fragmento trazido acima reforça a ideia de que há ainda em Suely um lado pueril latente, frívolo, desejoso de uma vida mais leve, festiva e superficial. É relevante comentar acerca do corpo feminino, neste caso, trazendo a ideia de que este se mantém, ainda, como um lugar onde são encontrados inúmeros discursos, quer sejam eles de ordem biológica, artística, religiosa, quer sejam eles de ordem legal, psicológica, emocional, social... enfim, sejam eles quais forem, o que se pode notar é a presença da dominação ou relação masculina a eles interligados.

É eminente que as conexões estabelecidas entre os muitos discursos como os citados anteriormente quando relacionados às questões sobre sexualidade trazem consigo discursos de

poder, nos quais são estabelecidas hierarquias (in)visíveis sobre os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres.

Em *O céu de Suely*, as representações masculinas tendem a transparecer traços mais animais, sejam eles em rodas de bar, falando alto, com bebidas alcoólicas nas mãos, cuspidando no chão, em trabalhos braçais em postos de gasolina, carregando/descarregando cargas, dirigindo caminhões durante meses, ou mesmo nas relações descontraídas, ao dançarem e puxarem com força as damas pelo braço, ou ao se posicionarem sobre a mulher no ato sexual, de modo a conduzir o ato, muitas vezes, em busca do seu próprio prazer.

O corpo de Suely presente no texto do roteiro publicado é um corpo que se subdivide, conforme mencionamos, em um corpo que é mãe, neta/sobrinha, e mulher, e o diretor Karim Aïnouz mantém em seus personagens a interação do indivíduo com suas circunstâncias de vida, e é sempre por meio do *corpo* que seu público-espectador verifica a presença da opressão social e de outras ordens que assolam seus protagonistas.

Regina Dalcastagnè em seu artigo *Imagens da mulher na narrativa brasileira* ao periódico Letras, volume 15 da UFMG em 2007, revela um estudo sobre personagens femininas de romances brasileiros de três editoras mais prestigiadas do país que publicaram entre os anos de 1990 a 2004, cujo foco aborda as questões do corpo, sexualidade e maternidade, escritas por autores homens e mulheres.

As personagens femininas tendiam a representar a mulher, muitas vezes, tal qual era vista na sociedade empírica, evidenciando sentimentos oprimidos nunca revelados. Esta situação, por exemplo, é vista através das personagens de família, que se casavam por convenção com homens que não amavam e se davam à maternidade para deixar descendentes que dessem continuidade ao sobrenome da(s) família(s). Dentro de tramas como essas eram evidenciados amores impossíveis por personagens mais ricos ou mais pobres, por aqueles com quem não se casaram, ou mesmo quando se davam conta de que não passavam de *mais um objeto* de adorno da casa, ostentado pelo cônjuge que se satisfazia sexualmente fora dela.

Algumas personagens que, por alguma razão, tinham contato com a sexualidade fora dos padrões mencionados como o casamento, por exemplo, ou morriam precocemente, ou eram rejeitadas, ou se tornavam prostitutas, ou demais associações da margem social. Somente com o passar do tempo, nos movimentos pós-guerra, diante de discursos feministas, e com a percepção, ainda que lenta, das mudanças em muitos discursos sociais, é que foi possível conceber heroínas, personagens femininas que procuram satisfação sexual e saem da condição de histeria, entre outros tantos casos que lhes eram imputados.

É bem verdade que já se podem encontrar esses tipos de personagens, mas a luta por suas conquistas, seu lugar de fala e distanciamento do modelo de subalternidade feminina ainda se mantêm. Suely, nossa jovem representação feminina, transita com seu corpo pelas esferas da feminilidade, sexualidade e maternidade como comentados, e apesar de suas incontáveis demonstrações de carinho para com o filho, e de haver cenas em que vemos “Alguns brinquedos novos - uma bola colorida, ursos pelo chão. Alegria. Suely pega o menino no colo. Beija e abraça o filho. Divertem-se mãe e filho. Menina e menino” (AÏNOUZ, 2008, p.86), ainda assim há uma *menina* que tenta lidar com o compromisso sério que uma gravidez inesperada exige.

E um dos discursos mais recorrentes sobre as mulheres é aquele que lhes atribui o papel de mãe, já normatizado e fixado em torno da noção do instinto materno, que serve para a naturalização dos papéis de gênero e elimina a ideia do amor como algo a ser construído na relação. [...] O tipo de relação que a mãe estabelece com seus filhos também varia bastante de acordo com o sexo do autor e a cor da personagem. Entre os autores homens, os sentimentos envolvidos são basicamente responsabilidade e plenitude, passando ainda pela indiferença. As mulheres trabalham em uma gama mais variada de sentimentos, que transitam entre responsabilidade, cansaço, fracasso e culpa, para as brancas. Já as não-brancas se dividem apenas entre responsabilidade, plenitude, cumplicidade, mais próximas, portanto, do instinto ao ideal instinto materno. Indiferença não é, absolutamente, uma opção para as personagens escritas por mulheres. O mesmo não se pode dizer sobre os pais das crianças. Nos romances femininos, os pais estão basicamente ausentes, ou, pior, não passam de estorvos para as personagens - números esses que se acentuam muito entre as não-brancas. (DALCASTAGNE, 2007, p.132-133).

Guardadas as devidas proporções, as informações advindas deste mapa de estudos de Regina Dalcastagnè que se enquadram ao *céu de Suely*, é a ideia trabalhada por seu autor, Karim Aïnouz, de que a maternidade da personagem lhe traz noções de responsabilidade e indiferença sim, como nas citações de alguns trechos do roteiro publicado, no entanto, a palavra plenitude pudesse ser substituída por momentos de entusiasmo e afeto.

Ainda sobre os pais (homens) de crianças cujas mulheres não se enquadram no perfil de brancas, é taxativa a noção de ausência e descaso para com os filhos. Para Suely lhe é ainda mais doloroso por se tratar de um homem por quem teve profundo sentimento, viveu a experiência de praticar este amor diariamente, de ter com ele um filho, registrá-lo legalmente, formar uma família, viver, de certa maneira, *um conto de fadas* da contemporaneidade, em que o objetivo do “felizes para sempre” é o exercício do companheirismo e da vontade de fazer dar certo dia após dia.

Ao se darem conta de que a vida em São Paulo estava cada vez mais difícil, cujas faltas financeiras alarmantes ultrapassavam as que tinham no Nordeste, houve de pronto a

ideia do retorno. Retorno este para Suely. O que fica claro é a ideia de que a dificuldade financeira aumentou mediante a formação da família: quanto mais dependentes a serem alimentados, menos sobra para si. Ítalo, jovem de vinte anos, sem mulher e filho, poderia refazer seus planos, viver solteiro e sem responsabilidades, como se nada (nem eles) tivessem acontecido em sua vida.

Até a página cinquenta do roteiro publicado, Suely se comportava como a jovem mãe, cujo marido havia ficado em São Paulo, mas não demoraria a retornar para cidade natal como haviam combinado. Falava dele com sentimento, andava pela cidade vendendo rifas de uísque barato a um real cada, perseverando na ideia de continuidade de sua família. Procurava também por empregos para Ítalo, para o momento em que ele chegasse não passassem por privações como antes. Apesar de fugaz, Suely se mostra como uma personagem zelosa e íntegra.

Uma primeira evidência no texto escrito sobre o caráter fugaz é o comentário que faz para sua tia Ivonete quando o assunto era a procura de emprego. A tia Ivonete, diante da aflição da moça, sugere que ela procure uma vaga na loja de eletroeletrônicos em que trabalha a sua amiga Luciene, e a mesma lhe responde “aquilo lá não é para Ítalo, não, tia... Nem pra mim. (pausa - fuma - sorri) Detesto usar farda!” (AÏNOUZ, 2008, p. 40-41). Neste contexto pode ser inferido que o detestar usar fardas é o detestar se submeter às regras, aos limites, às possíveis ordens e rigores de ambientes corporativos, uniformizados, que lidam com o respaldo da lei e do comprometimento. Suely conhecia Ítalo a ponto de tecer tal comentário

Com as inúmeras tentativas de telefonemas sem sucesso, o recado que ouvia de que Ítalo havia se mudado sem deixar informações do novo endereço, Suely não espera por mais tempo e vai ao encontro de sua *sogra* Eliani, mãe de Ítalo, saber mais informações sobre ele.

Até o momento, Suely se manteve fiel ao homem que chamava de marido, procurando emprego para ele, referindo-se a ele como marido, sem ceder às investidas de rapazes que já estavam interessados por ela, como seu ex-namorado Luis Edivan. Até o momento, também, Suely compreende que Eliani mantinha com ela uma relação social no papel de sogra e nora, e de alguma forma, mantinha laços familiares, porém, percebe que esta relação que preservou até então era algo frágil que existia apenas em seus pensamentos.

ELIANI

Pois me conte essa história, Suely... Ítalo nem me disse que tava namorando. (sorri)  
Agora eu já tenho até neto, é?...

Suely se encosta na parede da casa e fica observando - olha a menina no sofá, a TV.  
Eliani chega perto dela com o menino no colo - sorriso.

ELIANI

(constata emocionada - sorriso) O menino é de ítalo mesmo, né?

SUELY

(acha graça) É... (riso leve) A senhora tá achando o quê?!...

Eliani olha pra Suely, séria. Suely segura o sorriso.

SUELY

E a senhora sabe dele?

ELIANI

Em São Paulo, né não?

SUELY

Não consigo falar com ele já faz mais de um mês... A moça que morava com a gente disse que ele se mudou.

ELIANI

Não me disse nada, não.

(pausa) Que eu saiba ele tá bem... muito bem. (pausa - faz carinho no menino)

Graças a Deus.

SUELY

Mas a senhora sabe, é como?

ELIANI

Sabendo

Eliani entrega Ítalo Júnior de volta pra ela, e anda até a pequena geladeira no meio da sala, nova, que por isso mesmo destoa do resto da casa. Suely fica olhando Eliani tirar uma jarra de dentro.

ELIANI

Água gelada?

Suely agradece e aceita. Eliani enche o copo de Suely. Enche outro copo e bebe também.

ELIANI

Eu dei a entrada com um dinheiro que ele mandou faz duas semanas.

Suely pára de beber.

Eliani acaricia seu único eletrodoméstico.

Suely percebe que sua mão está tremendo.

Não sabe onde deixar o copo.

SUELY

(olhando a geladeira) E a senhora acha justo eu ficar tomando conta do menino, sozinha?

ELIANI

Ítalo só tem vinte anos, Suely. Sabe o que é isso?

Eliani vira todo o copo d'água – sem tirar os olhos de Suely. Suely respira.

SUELY

Seu filho é um bundão...

Suely encara Eliani longamente, filho no colo. O som da TV continua.

SUELY

Quando a senhora souber de Ítalo de novo... diz que eu preciso muito falar com ele...

ELIANI

(seca) Digo sim, Suely. Pode deixar. (AÏNOUZ, 2008, p. 50-53).

O embate constrangedor entre a mãe de Ítalo que desfruta dos atos de bonança de um filho em São Paulo que não se preocupa com a ex-mulher e o filho, e Suely, a mãe desiludida e necessitada é alarmante e crucial para transformar Suely em uma versão de mulher obstinada por uma vida melhor para si e para os dela, que busca por dinheiro (não necessariamente por emprego), e livre para viver experiências das quais não mais se privaria. Assim sendo, temos Suely e a trajetória de seu *corpo-carne* bem como as representações de sua sexualidade no decorrer do roteiro publicado de Karim Aïnouz.

### 2.2.2 Corpo-carne - a sexualidade de Suely no roteiro publicado

Os instantes que se seguem pós diálogo com a *ex* sogra Eliani demonstram uma Suely colérica, que se liberta dos elos que a mantinha na estrutura familiar construída aos moldes da sociedade de costumes: marido, mulher e filhos. É perceptível no texto de Karim Aïnouz a reação do *corpo-carne* de Suely que reage à dor deste tipo de traição que vivencia: a traição da promessa descumprida, a traição da palavra daquele a quem tudo confiou.

Suely fuma e chora em uma praça feia e descampada - uma árvore ou outra de pé. Terra batida. Chora. Chora muito. Silenciosamente. Sem parar. Nenhum movimento na praça.

[...]

Noite escura. Suely está no orelhão - sem Ítalo Júnior. Ouvimos em um primeiro plano o toque de um telefone, que nunca atende. A menina permanece imóvel, telefone no ouvido. (AÏNOUZ, 2008, p. 54).

A progressão dos acontecimentos na cena retrata a intensidade, também gradativa, do quadro em que Suely se encontra. A moça chora cada vez mais copiosamente em um cenário que compartilha de solidão: nenhum movimento na "praça feia com uma e outra árvore presente."

O roteiro publicado traz detalhes escritos do desencadeamento das cenas em que a personagem parece experimentar viver o seu luto de maneira a querer retroceder, ir atrás de Ítalo em São Paulo, (ainda que seja se submetendo às caronas de estranhos que poderiam abusá-la sexualmente).

A este instante podemos trazer à discussão a ideia presente na força invisível de dominação masculina comentada por Pierre Bourdieu (2018) sobre a formação orgânica feminina de Suely. Em sociedade que historicamente se engendra como patriarcal, dominada fálica e discursivamente pelo poder masculino contido em todos os seus símbolos, vemos as mulheres se comprometerem com uma ação política de ruptura, ocupando altas cadeiras intelectuais, investindo em estudos, conhecimento e reflexão crítica.

Com este crescimento significativo das mulheres que saem dos seus lugares de *esposas-mães* para lugares em que as destaquem por elas mesmas, por seus feitos e conquistas, não há dúvidas de que, a longo prazo, haverá contribuições para o desaparecimento progressivo da dominação masculina.

Caso este que ainda não ocorre com tamanha agilidade com Suely, uma vez que o seu baixo grau de instrução por pouco não a leva ao processo inverso, o da transferência da dominação que antes era apenas masculina.

É, sem dúvida, plenamente compreensível que, para evitar *ratificar* o real aparentando registrá-lo cientificamente, possamos ver-nos levados a deixar passar em silêncio os efeitos mais visivelmente negativos da dominação e da exploração: (...); quer quando, como no caso de algumas feministas atuais “se prefere deixar de lado a análise de submissão, por medo de que, ao admitir a participação das mulheres na relação de dominação, se leve apenas a transferir dos homens para as mulheres a carga de responsabilidade”. (BOURDIEU, 2018, p. 158).

E, dentro desta compreensão dos fatos, Suely ao internalizar a tristeza de forma tal e buscar por inexplicáveis por quês, ao aparecer na cena após lavar caminhões e entrando na boleia do caminhoneiro sulista Aguielo sem pensar, deixando para trás o seu filho e a família que a acolheu, apresenta semelhante comportamento ao que Ítalo teve ao fugir de suas responsabilidades de marido e pai.

O ápice do despertar de sua consciência de que talvez, e por inúmeras razões, não valesse o esforço de retornar a São Paulo e reproduzir o mesmo comportamento do rapaz de 20 anos, como bem enfatiza a sua mãe, Suely decide ficar. Não sabe por quanto tempo, mas durante o período faz uso do seu corpo-carne libertina e livremente.

Aguielo abre os olhos. Recompõe-se. Limpa-se com uma flanela. Suely fica quieta, olha pra frente, respira. Ele sobe a calça, fecha a braguilha. Suely respira fundo.  
Tempo.  
SUELY  
Quero mais ir não.  
Aguielo olha para ela.  
AGUIELO  
(cansado) Que que foi?  
SUELY  
Tô indo pra casa.  
AGUIELO  
E São Paulo, guria? Vai deixar teu marido lá, te esperando?  
SUELY  
(seca, calma) Não quero mais ir pra São Paulo, não.  
Aguielo respira. Pensa.  
AGUIELO  
Vai continuar nesse lugarzinho de merda...  
SUELY  
(tranquila - seca) Vou.  
Aguielo observa Suely, olha pra frente. Suely ajeita a roupa, arruma o cabelo.  
Aguielo fica meio paralisado, olhando pra estrada à sua frente.  
AGUIELO  
Você não vai enxergar nada nessa estrada, a essa hora... (pausa) Te deixo em casa amanhã de manhã. Prometo. Suely termina de ajeitar o cabelo. SUELY  
Eu sei o caminho.  
(AÏNOUZ, 2008, p. 63-64).

É necessário comentar que a cena descrita no roteiro publicado não foi inserida no longa-metragem, e através da interpretação da personagem, mudanças de planos, gestual, silenciamento e outros recursos, o público percebe que há uma superação, ainda que parcial, da condição de Suely em seu findo relacionamento. O tempo de breve permanência da moça na cidade natal é descrito de maneira mais explícita no texto escrito.

Suely está de pé, no meio da estrada. Cigarro na boca.

Ao fundo, iluminado, o caminhão de Aguielo. Suely joga o cigarro fora. Solta a fumaça. Aguielo acelera o motor. Desliga a luz da cabine. Suely respira, olha a seu redor. O caminhão parte levando a luz de seus faróis... Suely no escuro – os olhos brilhando no escuro.

**37 – EXT. ESTRADA – NOITE**

Suely andando sozinha na estrada – mochila nas costas. A lua e poucas estrelas no céu. Ela anda, anda, anda.

Um caminhão. Um barulho ensurdecedor.

Subitamente não há mais nenhum carro, nada. Do nada, Suely dispara a correr, correr, como se nunca mais fosse parar, como se ela pudesse correr até o nascer do dia.

Só escutamos sua respiração ofegante, seu rosto suado na estrada vazia. Nada.

**38 – EXT. ESTRADA / PLACA – AMANHECER**

Suely agora está parada, tomando ar.

À sua frente está uma placa afixada num arco de metal: AQUI COMEÇA IGUATU. O céu escuro começa a ficar azulado, anunciando o dia que se aproxima. Suely olha para o céu.

(AÏNOUZ, 2008, p. 65-66).

Ainda sobre a cena, Suely olha para o alto como quem procura por respostas e orientações do que fazer dali adiante. Corre desesperadamente como se a exaustão a fosse levar para longe da do que sentia. No entanto, ao entrar em contato com a nova experiência consegue compreender a sua própria condição e realidade, submetendo-se seu corpo aos movimentos de pausa, descanso e reconstrução

Estar em Iguatu pelo espaço de tempo que, pouco a pouco, ela mesma delimita, lhe fornece a prerrogativa necessária para que haja reconstrução também em sua identidade. Segundo Stuart Hall (2002) as identidades modernas vêm sendo “descentradas” ou mesmo fragmentadas em um duplo movimento de deslocamento em que a “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo”.

Assim como Suely segue em seu processo construtivo de um novo *ser*, vivenciar crises em sua identidade reforça a ideia de que não há algo pronto, acabado, mas que está em processo e que depende da reunião de suas atitudes diante das adversidades, bem como da compreensão que ela mesma tem das proporções de tais adversidades.



Há momentos em que seu *corpo-carne* retrocede como quem pede colo, tal qual o seu filho Ítalo Júnior, assumindo instantes infantis de uma vida simples no seio familiar, como na cena “desenho animado na TV. Suely está sentada, com Ítalo Júnior de banho tomado, no colo, tomando um copo grande de abacatada. Os olhos suavemente envolvidos pela televisão” (AÏNOUZ, 2008, p. 66), em que é colocado em prática aquilo de que ela mais tinha saudades na vida em conversa com sua tia: abacatada e desenho animado.

Em outros momentos o *corpo-carne* de Suely assume a sua forma mais faceira, própria da juventude que aproveita os instantes. Dança nua em cima de *pick-ups*, ao lado das colegas, extravasando alegria e festividade (p.74), tem relações sexuais com seu antigo namorado Luis, de quem estava se esquivando quando precisava se firmar enquanto moça comprometida que espera o seu amado (p.68), e quando compreende em absoluto que atrai olhares, sabe da sua condição de não ser prostituta, e diante das dificuldades financeiras com muito trabalho árduo e pouca remuneração, não pensa mais de uma vez em valorizar este potencial para arrecadar dinheiro ao rifar o seu corpo por uma única noite com algum rapaz que houvesse comprado o bilhete.

O corpo carne, empírico, genuíno de Suely sofre mutações que culminam na transformação da moça que, em um dia se vê devastada e sem perspectivas ao ser abandonada por seu grande amor, e em outro se mostra reerguida, criando oportunidades onde nãoas havia. Suely se transforma em uma jovem mulher capaz de ir além em nome de seus ideais, ideais estes que promovem também a melhoria da vida de todos os seus.

### 2.2.3 *Corpo-afeto* - relações de feminilidade de *Suely* no roteiro publicado

As relações de feminilidade as quais dizem muito a respeito da construção da personagem Suely perpassam o contexto concernente de representatividade típica da mulher, dentro e fora do romance.

Ainda sobre as considerações de Dalcastagnè (2007), tais contextos dessa representatividade típica envolvem as questões do corpo, da sexualidade e maternidade, uma vez que a fisiologia feminina lhe permite construir essas relações de especificidade.

O *corpo-carne* de Suely oscila entre uma maternidade, a partir de então, independente, entre acessos de infantilidade em seus momentos de fragilidade, e entre a liberdade de ir e vir

com seu corpo, sobretudo em danças nas serestas noturnas com as amigas, que culminavam em algumas noites de amor com o ex-namorado, quando estivesse disposta.

O contexto regional nordestino lida com traços que reportam a uma masculinidade pitoresca do imaginário coletivo, cujo modo de ser representa o homem rudimentar, a força bruta e a ignorância em seu amplo sentido, desde os primeiros escritos literários regionais os quais se têm conhecimento sobre a figura do sertanejo. Suely, ainda enquanto mulher, detém muitas vezes desses traços peculiares, traços do vaqueiro indomável e obstinado, traços do retirante que deixa a casa, traços do sertanejo quer sentir prazer sem dar explicações. Porém, Suely é mulher, e sendo mulher, socioculturalmente se depara com os “nãos” que lhe tolgem as possibilidades, no entanto, sendo mulher nordestina da contemporaneidade, é capaz de ressignificar a si e do estereótipo vinculado a muitas outras.

Judith Butler (2017) em *Problemas de Gênero*, levanta críticas contundentes sobre os fundamentos do movimento feminista, retomando considerações acerca do conceito de *identidade*. Para ela, não seria possível conceber a existência de apenas uma única identidade, de ordem metafísica, mas sim identidades, no plural. Assim, seria fundamental, na sua visão, a subversão no campo da identidade, uma vez que não seria possível haver libertação da mulher sem que se subverta a identidade

Ainda no primeiro capítulo, Butler (2017) traz considerações diversas e precisas sobre as ideias que promovem os sujeitos do sexo, do gênero e do desejo, pois há discussões de ordem política que conduzem tais sujeitos aos seus modelos de representação, e o que muito se mantém em voga é ato reducionista, a seu ver, presente em cada representação, a começar pela noção binária de masculino e feminino, em que a especificidade do feminino é descontextualizada, analítica e politicamente separada das relações de poder que constituem a noção de identidade, conforme comentamos no início deste trabalho, quando retomamos Michel Foucault e suas histórias que remontam à sexualidade nos primórdios da ideia falocêntrica.

No primeiro capítulo Judith Butler (2017) traz à tona discussões propostas por Simone de Beauvoir e Luce Irigaray, a saber, que pontuam distintamente visões muito particulares sobre a mulher, o corpo feminino, o sexo feminino e tudo mais que se possa pertencer a este universo significativo. Para Beauvoir, por exemplo, a mulher seria o negativo do homem, a falta em confronto com a qual a identidade masculina se diferencia. Para Luce Irigaray, essa dialética particular constitui um sistema que exclui uma economia significante inteiramente diferente, trabalhando a ideia de que o gênero não seria algo uno, e que propicia um ponto de

partida para as críticas das representações ocidentais hegemônicas e da metafísica da substância que estrutura a própria noção de sujeito.

Não é proposta deste trabalho esmiuçar com profundidade as considerações de cada uma das escritoras, tampouco atestar quaisquer tipos de veracidade únicas e excludentes em suas falas, mas sim de verificar o possível diálogo existente entre um olhar que temos sobre a construção de Suely, ainda que Suely seja uma construção representativa de um conceito pontual de mulher nordestina na contemporaneidade, bem como alguns pensamentos retomados por Butler.

Ao observarmos em Suely a capacidade de ir além de uma visão pré-concebida, pré-existente da mulher do Nordeste, mulher esta do lar, mãe de muitos filhos, entre outros estereótipos, podemos compreender que há em sua representação uma identidade que não se assegura apenas por conceitos estabilizadores de sexo, gênero ou sexualidade, mesmo porque a própria noção de pessoa, seria posta em conflito mediante surgimento cultural de quem o gênero não é definido, ou mesmo descontinuado.

A percepção de uma identidade heterogênea, plural, faz com que haja uma possibilidade interpretativa de considerar algumas falas de Luce Irigaray presentes em Butler (2017) no momento em que considera o feminino como algo que se distancia das definições marcadas pela unicidade, ou mesmo segregadoras como as que a percebem como “o outro” ou mesmo como aquilo que “falta”, sempre em relação ao masculino como ponto de referência. Irigaray traça, também, ideias paradoxais quanto a isso, ou mesmo universalizantes a *posteriori*, as quais não iremos nos ater.

Para Irigaray, o sexo feminino não é uma “falta” ou um “outro” que define o sujeito negativa e imanentemente em sua masculinidade. Ao contrário, o sexo feminino se furta às próprias exigências da representação, pois ela não é nem o “outro” nem a “falta”, categorias que permanecem relativas no sujeito sartriano, imanentes a esse esquema falocêntrico. Assim, para Irigaray, o feminino jamais poderia ser a *marca de um sujeito* como sugeriria Beauvoir. Além disso, o feminino não poderia ser teorizado em termos de uma *relação* determinada entre o masculino e o feminino em qualquer discurso dado, pois a noção de discurso não é relevante aqui. Mesmo tomados em sua variedade, os discursos constituem modalidades da linguagem falocêntrica. O sexo feminino é, portanto, também o *sujeito* que não é uno. A relação entre masculino e feminino não pode ser representada numa economia significativa em que o masculino constitua o círculo fechado do significante e do significado. (BUTLER, 2017, p.33)

É necessário frisar que o intuito de exemplificar Suely e seus modos de ser em parâmetros femininos ou menos femininos são unicamente para que tenhamos uma visão mais consciente e ampla daquilo que, de fato, queremos salientar enquanto interpretação do

material analisado, sem que haja tendências que excluam toda e qualquer olhar compreensivo do leitor.

O trecho anterior em destaque traz uma noção de que, assim como *Suely* o é para nós, o sujeito feminino tem em sua representação uma *não unicidade*, a qual apoiamo-nos para considerarmos, justamente, a visão mais permissiva de transposição de barreiras encontrada na contemporaneidade.

Entretanto, é necessário abrir um paralelo para a leitura interpretativa que de certa forma, predispõe o olhar, mais uma vez, à uma visão que mais segrega do que inclui. Este paralelo tem a ver com as discussões sobre a(s) sua(s) saída(s), o(s) seu(s) deslocamento(s) que ocorrem na trama imediatamente quando a personagem se deixa envolver pelo amor, ou mesmo pela ausência dele. O despertar desse amor a levou, inicialmente, para São Paulo, e quando não lhe parecia mais proveitoso, a fez retornar para Iguatu com o pretexto de novos planos que não passavam de armadilhas para se afastar dela.

Esta ressalva nos leva à possível observação de que há uma espécie de ligação entre a personagem feminina e o sentimento de afetividade, sentimento este proeminente da imagem relativa a um contexto de *feminilidade*. *Suely*, por mais que se mostre determinada, que esboce ousadia, e que esteja em seu trânsito solitário pela estrada, por mais que mostre peculiaridades dantes vistas com exclusividade em personagens masculinos, destaca-se por uma tríade sequencial que rege a afetividade, a paixão arrebatadora, e, conseqüentemente, a desilusão amorosa.

No entanto, ter este olhar sobre a personagem e ressaltar traços que podem ou não pertencer ao gênero tido como masculino e ou feminino é restringir o potencial latente, interpretativo e múltiplo de ser *Suely/Hermila*. Desta forma, apoiamo-nos nas considerações de Judith Butler (2017) que retoma as ponderações de Luce Irigaray ao se referir ao sexo feminino como um sujeito que não se considera uno, e ao perpassar pela pluralidade deixa de se apresentar de modo limítrofe, unicamente masculinizado ou feminizado, se assim podemos dizer, conforme salientamos anteriormente.

É importante destacar a questão da duplicidade dos nomes que se estende ao longo da trama, uma vez que um primeiro objetivo atende a questão de que havia no roteiro original nomes escolhidos para as personagens e estes foram modificados pelo diretor para as gravações do filme, com a finalidade de que os atores se sentissem ainda mais parte da trama. Com isso Aïnouz dá aos personagens os nomes próprios de seus atores.

Hermila é a única que, no filme, atende por Suely em um dado momento, quando se apresenta ao vencedor de sua rifa, o que implica dizer que há a possibilidade de compreendermos a presença do duplo na personagem, já que partiu de um "eu" que se enxerga inferior naquele instante, e se assume como outra entidade que imita o eu, duplica-o para se desprender e viver o instante.

Por esta potencialidade não uma de Suely, a capacidade de apresentar em si os trejeitos que antes pertenciam somente ao gênero masculino ou ao gênero feminino, faz com que haja uma personagem que represente (um dos muitos tipos de) mulher nordestina da contemporaneidade, deixando para trás toda uma visão unilateral advinda de um panorama masculinista.

Em um cenário onde todos os subsídios eram capazes de fazer de Suely mais uma vítima resultante da quebra de expectativas, fez-se o contrário, evidenciando uma versão da personagem que supera os obstáculos do caminho e se sobrepõe aos personagens masculinos existentes na narrativa, secundarizando-os. Tanto a narrativa fílmica quanto a narrativa-roteiro existem uma frente feminina que chega antes das personagens masculinas: o enredo, a luz, o *close*, a aproximação ou distanciamento, a fotografia, enfim, todos os elementos perpassam pela personagem feminina.

*O Céu de Suely* é um filme autobiográfico. Foi criado por mulheres - todos os homens foram embora ou morreram jovens. Eu queria fazer um filme sobre aquelas mulheres que estavam ancoradas onde nasceram porque tinham que cuidar e trabalhar para sustentar a família. Minha mãe nunca foi capaz de sair; ela me criou sozinha, com a ajuda da minha avó. Eu queria usar a ficção para imaginar como poderia ter sido de outra forma, se ela tivesse deixado tudo para trás e começado sua vida novamente. (AÏNOUZ para a revista *Bomb Magazine*, 2008)

Há, portanto, neste recorte, três cenas escolhidas cujas personagens masculinas parecem confirmar o que vem sendo analisado, apresentando-se em segundo plano, diferentemente das mulheres que demonstram estar nos principais diálogos e tomadas de decisão.

A primeira cena retrata a presença de um Ítalo já ausente, cuja existência é comprovada através do discurso de Suely ao falar sobre ele e ao falar com ele uma única vez no orelhão do bairro. Apenas com o intuito de reforçar a lembrança, neste ponto do trabalho o que temos aqui é a análise do roteiro publicado, ou seja, do texto escrito, com poucas ilustrações. Ítalo, portanto, se materializa por meio da maternidade de Suely, quando ao engravidá-la lhe deixa um filho que eterniza o laço de afetividade e sintonia que tiveram um dia.

<sup>1</sup>SUELY

Ítalo tá vindo, tia... (pausa) Já tô até com saudade.

Sol forte. Um orelhão azul perdido no meio de um descampado vazio, onde ao fundo vemos a casa de Rosário. Suely está no orelhão, aguarda balançando a perna, ansiosa. Atrás dela, duas mulheres aguardam na fila. Alguém atende do outro lado.

<sup>2</sup>SUELY

Alô?... Alô?!...Oi! Oi. (fazendo manha) Cadê você, que não tá aqui comigo?... (pausa) É, ué! (pausa) Chegamo bem, tá tudo certo. (pausa) Foi... Tia buscou a gente de moto! Juro! É tão bom, Ítalo... aquele vento na cara!... (pausa) Chorou muito... Tá estranhando é esse calor maluco, né? Nosso paulistinha... (pausa) Se acostuma nada, Ítalo! Eu não acostumo... (pausa) Também te amo.

<sup>3</sup>SUELY

Tá ruim, tia... Esse úisque deve ser uma merda. (sorriso – pausa) Preciso é arrumar um serviço pra Ítalo... (AÏNOUZ, 2008, p. 21<sup>1</sup>; 22<sup>2</sup>; 40<sup>3</sup>; 44)

Figura 22 - Representação nebulosa de Ítalo e Suely. Cena de abertura da trama. (AÏNOUZ, 2006, 1'39")



A maternidade de Suely duplica a personagem de Ítalo no que diz respeito ao filho do casal que também receber o mesmo nome do pai, no entanto, a maternidade na vida de Suely é uma escolha dela, conferindo a ideia de que há, inclusive, um posicionamento de destaque feminino: ela o quis, ela o cria sozinha, ela vai atrás de uma vida melhor para eles.

É de Suely também a coragem para (re)tentar contato com Ítalo, tentar fazer com que permanecessem juntos, mas é dela também a perspicácia de compreender que ele não quis mais os dois juntos e que precisa terminar aquele ciclo para que um novo se inicie.

Figura 23 - Jogo de luz e sombra. Suely em destaque. Cena de abertura da trama. (AÏNOUZ, 2006, 1'41")

Figura 23 - Jogo de luz e sombra. Suely em destaque. Cena de abertura da trama.  
(AÏNOUZ, 2006, 1'41")



O segundo personagem masculino que destacamos se trata de Luis, ex-namorado de Suely, residente de Iguatu. A princípio, o reencontro dos dois parece reacender alguma chama adormecida, uma vez que o rapaz deixa claro que Suely havia saído da cidade quase que de repente por causa da paixão por Ítalo, ludibriada pela vida que teria em São Paulo.

Figura 24 - Suely na garupa da moto de Luis após aceitar sua carona. Plano escuro. Luz nas personagens. (AÏNOUZ, 2006, 19'07")



Com a imagem, podemos perceber como a presença de Suely ainda afeta e envolve, sobretudo o olhar de Luis. É bem verdade que a análise corrente é do roteiro publicado, mas se observarmos as cenas em que ele aparece na trama, vemos um Luis sempre em sua moto seguindo ou mesmo por perto de Suely, na tentativa de reconquistá-la, de alguma forma.

Ruas vazias e escuras. Suely, com Ítalo Júnior e o uísque, caminha ao lado de Luis, que empurra sua moto. Não falam nada. Suely está séria. Luis tenta sorrir para ela, a menina não corresponde. Suely pára.

SUELY

Você tava me seguindo...

LUIS (pára também)

Tava. Mas só um pouquinho.

SUELY

Como é que é isso de seguir só um pouquinho?... (insinua um sorriso)

LUIS

Vi você de longe. Pensei que tivesse indo embora de novo.

SUELY (séria)

Já te falei que vim pra ficar.

LUIS

Só acredito vendo. (volta a caminhar)

SUELY

Pois acredite. (caminhando – agora um pouco atrás de Luis)

LUIS (sem olhar pra trás)

Quer mesmo uma carona, não?

SUELY (sorriso)

Só se você comprar minha rifa de uísque vagabundo...

LUIS (sorriso aberto)

Pois eu compro dez bilhetes se você aceitar minha carona.

### **23 – INT. QUARTINHO DE MOTEL – NOITE GEMIDOS.**

Luz fria. Suely e Luis trepam em uma cama alta. Com vontade, com força. Luis agarra Suely com desejo, lambe ela, se mexe, quase com raiva. É um quarto simples de motel barato. Suely tem os olhos no vazio. No chão, dormindo sobre as roupas emboladas do casal: Ítalo Júnior – como em um ninho. (AÏNOUZ, 2008, p.45-46)

Luis se apresenta sob a ótica de, pelo menos, três traços marcantes ao nosso ver: ressabiado, ressentido e instintivo. Ressabiado por ter se lançado ao sentimento que teve por Hermila e se viu deixado de lado com facilidade; ressentido por saber que estar próximo a ela lhe trás lembranças dolorosas pelas quais não gostaria de passar novamente, e por fim instintivo, por não pensar duas vezes antes de agir de modo animalesco ao ter relações com Suely por algumas poucas vezes.

O personagem apresenta um semblante inofensivo, mantém-se sempre distante e com olhar entristecido e terno, de nordestino que trabalha duro diariamente e vive com muito pouco, mas honestamente. De mais a mais, honestidade também é uma característica bastante cara a Luis. Ele age com honestidade ao propor que Suely permaneça em Iguatu para que formem uma família, que vivam juntos, e teme a sua partida, pois conhece a sua liberdade e inconstância.

### **53 – EXT. FACHADA SORVETERIA – NOITE**

Suely espera, encostada em um carro – olhar vazio, fumando. Ao fundo, vemos uma sorveteria iluminada, pintada em cores berrantes. De dentro da sorveteria sai Luis, com um pote enorme de banana-split na mão. Aproxima-se de Suely, chegando por trás, se aconchegando ao lado dela e lhe entregando uma palheta de sorvete. Suely experimenta o sorvete – gosta. Olha para Luis.

SUELY



Tô pensando...

LUIS

Em quê?

SUELY

Tudo.

LUIS (brinca)

Tudo não é muita coisa, não?

SUELY

Nem é, Luis.

Agora é Luis quem fica observando Suely.

LUIS

Tenho medo de você ir embora... De novo.

Suely sorri, bota uma colher de sorvete na boca – agarra Luis e dá um beijo de língua nele, sorvete gelando o beijo. O beijo termina. Luis põe a mão no rosto dela, carinhosamente. Suely fica séria, fixa o olhar em Luis longamente.

SUELY (doce/calma)

Tu pagava pra dormir comigo, Luis?...

LUIS (para de comer / quase acha graça)

Que que foi?

SUELY (continua comendo o sorvete – séria)

Tô perguntando se você me queria se eu fosse rapariga... Luis pensa, paralisado, não sabe o que dizer.

LUIS

Eu te adoro, Suely.

SUELY (dura)

Não foi isso que eu perguntei, não, Luis...

Suely põe outra colher de sorvete na boca.

Luis permanece quieto. Pensa. (AÏNOUZ, 2008, p.79-80).

O trecho “Eu te adoro, Suely” proferido com a honestidade que mencionamos antes é marcado por um afeto antigo e sincero que faz com que a personagem não leve em consideração aspectos moralizantes presentes na questão sobre a prostituição. Ter o conhecimento do sentimento de Luis faz com que Suely tenha uma espécie de porto-seguro para o caso de suas escolhas não serem bem-sucedidas, afinal, sabe bem como é ser rejeitada, e prefere se cercar de certezas antes de seguir com seus planos.

Há mais dois momentos em que Luis insiste na relação de ambos, demonstrando um posicionamento que o desfavorece, pois é ele quem segue sempre atrás de Suely, tanto fisicamente, quanto conotativamente, obstinado para que fiquem juntos. O primeiro momento é marcado pelo comportamento de súplica aonde com a moto ao lado, segue Suely e lhe pede para que desista da ideia de rifar o seu corpo. Ele associa a ideia da moça à dor que sente pelo ex, mas Suely insiste que não mais relação entre os assuntos. Há a tentativa de fazer com que Suely fique com Luis, percorrendo um caminho mais acessível e cômodo, mas Suely com todo o seu espírito livre e inquieto não se imagina presa a uma casa, criando raízes, cuidado do marido e filhos. Ela precisa ir além, e precisa fazer isso sozinha.

**81 – EXT. TRILHOS – DIA**

Suely vem caminhando, carregando as sacolas, se aproximando dos trilhos de trem – vai atravessá-los. Ao fundo, vemos uma moto em alta velocidade. A moto vem se aproximando – acelera.

Passa por Suely por sobre os trilhos – é Luis. Ouvimos a moto frear. Suely agora está sobre os trilhos – diante da moto atravessada de Luis, um nível abaixo. Eles não falam nada, Luis acelera a moto, como um bicho. Suely abaixa o olhar de novo.

LUIS

Desiste. Esquece da rifa. (pausa) Tô pedindo...

SUELY (se apurando)

Desisto, não. Te disse prá não me procurar mais.

LUIS

Tá fazendo isso porque gosta de mim.

SUELY

Não me importo. Me deixa.

LUIS

Eu vou comprar todos os bilhetes que eu conseguir.... Eu vou comprar o bilhete do ganhador.

Suely sorri – encantada.

LUIS

Esquece o merda do Ítalo.

SUELY (seca)

Eu quero mais que Ítalo tenha morrido atropelado. Amassado por uma carreta.

LUIS

Então é o quê?

SUELY (seca)

Sei não, Luis.

Luis fica olhando para ela, salta da moto.

LUIS

Suely... fica comigo. (quase sussurrando) Faz isso, não.

Suely está imóvel, respira, respira... e explode!: chora, chora, chora! Um choro alto e soluçante. Forte. Choro de entortar o rosto e deixar vermelho. Luis não sabe o que fazer, só olha.

Suely começa a caminhar, passa por ele e segue.

Luis começa a segui-la, empurrando a moto.

Andam um pouco, Luis atrás.

Luis pára – os olhos cheios d'água.

Suely segue caminhando, chorando muito, muito. Alto.

Não olha para trás. (AÏNOUZ, 2008, p.109-111).

Após esse ápice emocional que envolve as escolhas de Suely, bem como a confusão que há em seu interior, confusão esta de sentimentos diversos, da responsabilidade em cumprir o compromisso que havia firmado em troca de dinheiro. O segundo momento é o término do roteiro publicado cuja cena é, nada menos que, a imagem solitária de Luis que tenta ir atrás do ônibus de Suely que parte para o Sul, sem sucesso. Restam apenas ele e a placa da cidade dizendo “aqui começa a saudade de Iguatu”.

Figura 25 - Retorno solitário de Luis para Iguatu. Suely no ônibus segue para o Sul. (AÏNOUZ, 2006, 1:10:00")



97 – EXT.

ESTRADA FINAL 1 – DIA ESTRADA DE LADO.

A planície se estende ao fundo. Sol. Barulho de motor enche a imagem. Plano fixo, o ônibus passa em alta velocidade, da direita pra esquerda – corta a imagem.

Plano aberto, longo, documentando tudo: O ônibus que se afasta, a estrada, o amanhecer meio úmido.

A moto que vai logo atrás e persegue o ônibus – se afastando.

Uma tristeza e uma alegria sem fim. Uma placa afixada num arco de metal anuncia: AQUI COMEÇA A SAUDADE DE IGUATU.

O ônibus e a moto desaparecem no horizonte. Só o vazio.

O som dos motores em primeiro plano (off).

Subitamente, a moto engasga, engasga e pára (off).

A estrada vazia, o barulho do ônibus (off) que se afasta e a moto que morre.

Luis tenta uma, duas vezes, três vezes: consegue religar a moto.

Ficamos com a estrada vazia.

O plano continua. Motor ligado (off).

Agora vemos um ponto metálico voltando no horizonte: uma moto à meia velocidade, que vem se aproximando, aproximando... É Luis.

Sozinho na moto. Longo caminho...

A moto passa pela câmera e some novamente.

O som da moto (off) se afasta cada vez mais.

O horizonte vazio, enorme, sem fim.

O rugido da moto de Luis se perde no silêncio da paisagem.

Corte para negro. Sons metálicos, espaço sideral – longamente.

FIM

(AÏNOUZ, 2008, p. 127-128).

Notamos assim que Luis é secundarizado, perde a voz e a chance ter a sua vontade saciada, os seus anseios, realizados. É a decisão de Suely que impera e não havia quem a impedisse. O terceiro personagem masculino da trama que também não exerce domínio sobre o feminino é Gleidson, o ganhador da rifa “uma noite no paraíso”.

Na trama, não há um nome que o identifique, mas sim imagens e indagações de Suely para com a tia Ivonete, esboçando ansiedade sobre sua aparência. Quando finalmente ficam a

sós no quarto de motel onde o prêmio será consumado, Suely tem pressa, tenta mostrar domínio e o deixa sem saber o que fazer, ou como agir.

87 – INT. QUARTO MOTEL – NOITE

A suíte do motel é decorada com exagero.

Iluminação colorida, cama redonda, espelhos em volta cama, muito cromo, napa branca, rosa e verde.

Um radinho toca a mesma música que escutamos na recepção, onde estão Tânia e Ivonete.

Suely está de pé, diante de um rapaz de 23 anos, sentado na cama com um bilhete de rifa na mão: arrumado, cabelo molhado, calça jeans – Gleidson. Longo silêncio.

Ele é meio sem jeito, quase atraente.

Ela o beija burocraticamente, dura de corpo.

Ele pára de beijá-la e se afasta, sentando-se na beirada da cama. Ela não sabe o que fazer. Muito menos ele. Ela pára Gleidson com atenção. Vai beijá-lo, mas ainda continua tímida. Suely tem uma expressão inocente. Não sabe bem o que fazer. Ela se dirige ao rádio do quarto, sintoniza em outra estação, depois outra, procura e finalmente pára numa estação de música internacional. *Careless Whispers*.

SUELY

Adoro essa música.

GLEIDSON

Eu também.

Suely aumenta o volume, até o máximo. A música agora preenche o quarto. E subitamente Suely começa a dançar, uma coreografia parecida com a de dançarinas de programa de calouro, misturada com um strip-tease. Gleidson diminui a luz, e observa. Ele também não sabe o que fazer. (AÏNOUZ, 2008, p. 115-116)

Assim como Gleidson, outros personagens masculinos passam pela trama, como o personagem Aauto, cujas cenas inexitem nas filmagens, havendo apenas no roteiro publicado. Aauto aparece em ambiente externo, som alto, espécie de festa, com três *pick-ups*, bem vestido, observando as meninas que dançam nuas, “raparigas” (Ainouz, 2008, p.76) como chamam, e se questionando como nunca havia notado Suely antes. A moça se defende dizendo que não era como aquelas meninas, que não era mais uma “rapariga”, aguçando desta forma o interesse do rapaz, sem que lhe desse qualquer vestígio de correspondê-lo.

Em entrevista à revista *Bomb Magazine*, edição de janeiro de 2008, Karim Ainouz comenta que “*O Céu de Suely* é mais sobre o que pode ser a utopia dessa mulher. Trata-se de deixar tudo para trás e começar de novo”. Não enxerga ou considera a protagonista como um sujeito, mas sim um agente se suas ações, pois mais sofre por meio delas, criando relações indiretas, do que assumindo um papel de liderança. São as circunstâncias da dor de um término de relacionamento, da falta de sustento e da inferioridade feminina que a impulsionam a agir.

Figura 26 - Bastidores de gravação. Karim Ainouz ao centro. Revista *Bomb magazine* (2008)



Por meio das personagens masculinas, vemos como as personagens femininas se destacam, ainda que timidamente, a passos largos, e mais ainda pela posição mais aquém que os primeiros se encontram. Mesmo que seja também por essas razões, vemos representações de mulheres que se distanciam dos lugares-comuns estabelecidos pela cultura patriarcal: não há retratos de donzelas, esposas ou mesmo donas de casa em destaque, pelo contrário. As que são surgem na trama como a crítica que menospreza Suely por querer rifar o seu corpo, como as mulheres da vizinhança, ou mesmo a atendente da loja que vende uma peça de roupa para Suely.

É sobre essas mulheres que, de alguma maneira não se enquadram nos paradigmas sociais por muitas vezes possuírem o status de prostitutas, mães solteiras, *gays*, enfim, mulheres como Suely, sua tia, avó e amigas que dedicaremos as próximas reflexões.

### 3 A PERSONAGEM FEMININA NO CINEMA: *OUTRA* QUESTÃO DE GÊNERO

#### 3.1 “Céu, qualquer lugar onde possa ser feliz” - a personagem migrante e a geografia da narrativa - a cidade, o acostamento, a estrada

“Minha mãe era uma feminista, uma mulher pioneira, cientista, que me criou sozinho depois que meu pai largou a gente no mundo. Minha vó também. Eu fui criado em uma família da primeira geração de feministas, minha mãe foi a primeira da família a entrar na faculdade. Na minha casa nunca teve cama de casal, era só cama de solteiro, não havia esperança de aquilo virar uma família tradicional. O casal sublime que estava ali era ela e minha vó, essa família que elas inventaram. Então, por ser filho dessa mulher, acho que posso, sim, falar disso. Porque não é um homem falando de uma mulher. É o filho de uma mulher que passou por aquelas experiências”. Karim Aïnouz em entrevista para Joana Oliveira de *El País* (06/09/2019).

Figura 27 - Verso do DVD *O céu de Suely*, de 2006

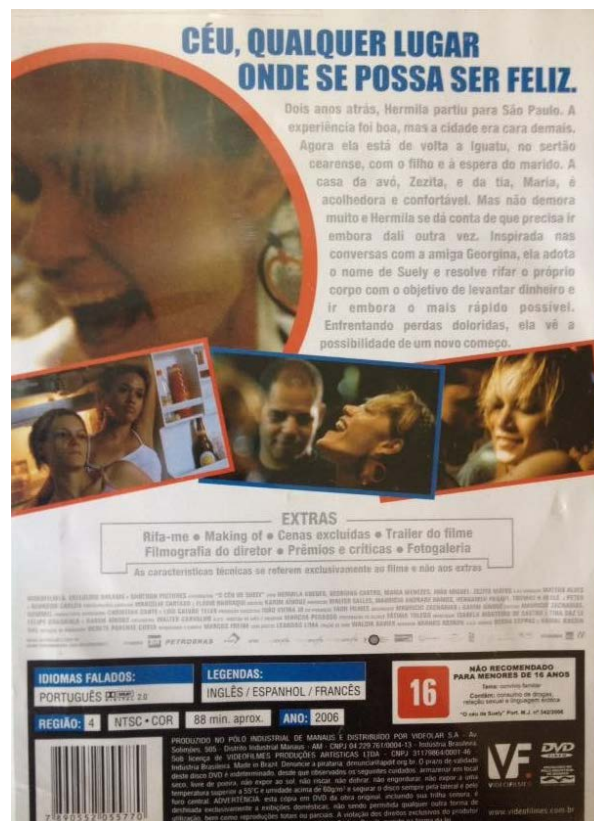


Figura 28 - Versão do cartaz do filme na versão em Inglês (2006)



*O céu de Suely*, diante dos olhares reflexivos que seguimos tendo para com a(s) obra(s), porta-se como uma narrativa sobre e para mulheres. Não foi produzida por uma, porém, a cada trama, Karim Aïnouz trabalha com mais profundidade o e no universo feminino, e ainda arrisca dizer em entrevista recente (2019) para o site HT, Heloisa Tolipan, a respeito de seu filme mais recente baseado no romance de Martha Batalha, *A vida invisível*, também sobre mulheres, “que pôde falar sobre a dor escondida das delas”.

A produção é baseada no livro “*A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*”, da autora pernambucana Martha Batalha, que se passa nos anos 50 e explora bem a forma como a cultura machista sufoca as mulheres. “Eu venho de um contexto familiar protagonizado por mulheres. Quando essas mulheres foram envelhecendo, eu comecei a entender que elas tinham dividido muito pouco comigo sobre suas trajetórias. Quando eu li o livro, isso ficou muito claro para mim. Com o filme, tive a oportunidade de falar sobre a dor escondida de várias mulheres. Eu quis olhar para esse lugar invisível de suas vidas. É uma história que fala sobre um contexto que ainda não tinha sido exposto”, frisou. E Karim aplaudiu a iniciativa do Cine Ceará, que nesta edição teve 44% dos longas da competição ibero-americana com assinatura feminina. E, a partir desta edição em diante, vai reservar 30% de suas vagas para filmes dirigidos por mulheres. (AÏNOUZ em entrevista para TOLIPAN, 2019).

De *Eurídice* para *Suely* muda-se pouco. Aïnouz vem retratando o universo feminino em seus filmes com a força e a delicadeza necessárias que, porventura, uma escritora faria. É circunstancial estar dentro ou conhecer de muito perto sobre o que se propõe a dizer, e para ele, nada melhor do que se lembrar das próprias matriarcas, sobretudo, nordestinas, como é o caso de *Suely*.

Quando nos referimos ao corpo de *Suely*, diretamente nos referimos a ela. Com a finalidade de explicitar ainda mais as nossas considerações e análises, propomos observar a mobilidade de *Suely*-corpo desde a sua volta à Iguatu, bem como no momento de sua saída. É necessário verificar que algumas cenas selecionadas para tanto reforçam e ilustram tais análises. Cabe ressaltar que a busca por tais cenas e recortes ocorrerão tanto através do roteiro publicado quanto através do filme.

A leitura que subdivide essa mobilidade de *Suely*-corpo em momentos. A primeira consideração observou que a personagem tem o hábito de transitar pelo ambiente, em sua maior parte feita à pé, e as demais poucas vezes feitas através das motos da tia, de *moto táxi* e de Luis, do ônibus de viagem que a traz e leva da *cidade de Iguatu*, bem como por elementos que denotam algum sentido de enraizamento, pertencimento, como a casa da avó Rosário, casa da ex-sogra de algumas amigas que lhe abrigam, os mercados e estabelecimentos comerciais que empregam os cearenses da região. É relevante ressaltar que não há a presença ou a menção de nenhuma igreja ou local religioso na trama como é de costume haver em muitos longas nordestinos.

A segunda consideração observa este corpo feminino na *estrada*, local este de chegadas, partidas, e onde os planos são postos em prática. Nele, observamos a transformação da personagem em uma mulher que experimenta a liberdade de ser ela mesma ainda mais de perto, sem dívidas, medos ou críticas: na estrada são sempre as mesmas, ela e a esperança de um melhor porvir. O terceiro lugar onde o corpo de *Suely* transita e é observado nesta leitura é uma espécie de *lugar entre os lugares*, como o acostamento, o meio-fio, a calçada, o posto de gasolina, dentro dos caminhões que pernoitam no posto, o motel, enfim, locais onde se está de passagem, onde costuma refletir muitas vezes, e onde vive o presente de forma intensa, sem deixar nada para adiante.

Através dessas três considerações, desses três ambientes por onde *Suely* caminha, é como se pudéssemos sintetizá-la em passado (sua cidade de origem Iguatu), futuro (ambientes móveis que a levam sempre para um próximo destino), e presente (local onde consoma suas vontades e pensa sobre o que ocorrerá a seguir em sua vida).



Ao citarmos Michel Onfray com sua *Teoria da viagem: poética da geografia*, texto traduzido em 2009 por Paulo Neves e presente no trabalho de conclusão de curso (graduação) do Instituto de Geociências da aluna Carolina Leardine Zechinatto (2015), cujo título é *Entre Hermila e Suely: deslocamentos do corpo-mundo no ser-em-transição* para a Universidade Estadual de Campinas, SP, compreendemos, pois, a relevância que há na mobilidade da personagem para a sua própria construção e sentido. Voltar para, é também voltar de. No caso, refazer o entremeio do ir, mas num outro estado de espírito” (ONFRAY, 2009, p. 90 *apud* ZECHINATTO, 2015, p. 60), ou seja, ainda que o entremeio possa ser o mesmo, nós já não o somos. O durante da viagem põe em jogo nossa identidade “e o epicentro dessa identidade é o corpo, é a carne do viajante (ONFRAY, 2009, p. 78 *apud* ZECHINATTO, 2015, p. 60). Nesse movimento, somos atravessados por novos lugares e pessoas, extraímos deles novas referências e memórias que nos acompanharão mesmo após abandonar aquele lugar. A viagem é a busca hipotética, segundo Onfray, por (re)encontrarmo-nos e nos conhecermos melhor, nós somos a grande questão da viagem. Antes do retorno a casa, novamente em um entremeio, autorizamos a recuperação das energias desprendidas na viagem. Assim “o lugar deixado e depois reencontrado é o eixo em torno do qual oscila a agulha da bússola. Sem ele não há [...] possibilidade de deslocar-se e de organizar uma busca nos mapas do mundo” (ONFRAY, 2009, p. 89 *apud* ZECHINATTO, 2015, p. 60), daí a importância da busca ou do retorno ao lugar, mesmo no movimento. Por fim, depois de uma viagem, é necessário refletir: O que aprendi de mim? O que posso saber com mais certeza do que antes da partida? O recomendado é não retornar sempre aos mesmos lugares, visando mais a inovação que a repetição, intercalando partidas e regressos, pois a errância “começa quando falta o porto de matrícula, o ponto de ancoragem. Sem o reconhecimento do corpo, há o perigo de extravio definitivo da alma” (ONFRAY, 2009, p. 89 *apud* ZECHINATTO, 2015, p. 60).

Como nos é possível notar, quando nos referimos a lugares, sobretudo deixados e posteriormente retomados, como é o caso de Suely (como é chamada no roteiro publicado) / Hermila (como é vista no filme na maior parte do tempo), ambas mesma pessoa, mas múltiplas razões para existirem, sobretudo por escolha do diretor em questão, Karim Aïnouz, que após roteiro pronto resolveu dar aos seus personagens os nomes próprios de seus atores, observamos, portanto, a urgência do retorno à Iguatu como possível recomeço para um casal que no auge de sua total efemeridade, sobretudo *em ser casal*, não consegue manter suas vidas em São Paulo.

O retorno de Suely possibilita uma reorganização também em seu interior, a fim de que se atente para aquilo que há de mais valioso em sua vida, e reformular seus planos de viver melhor, especialmente, financeiramente. Conforme vemos no trecho acima, “A viagem é a busca hipotética, segundo Onfray (2009), por (re)encontrarmo-nos e nos conhecermos melhor, nós somos a grande questão da viagem” (ZECHINATTO, 2015). Suely é a sua grande questão: pouco importa seu real destino, mas sim em que esta menina-mulher, pouco a pouco, irá se tornar.

Seu espírito livre, seu movimentar-se para todo e qualquer espaço, a leva para viver aventuras inesquecíveis, construir memórias, e acima de tudo, viver cada instante intensamente de modo que construa a si mesmo, pouco a pouco. Por meio de sua *errância*, há conexão direta com seu corpo, com seus instintos e estímulos, havendo assim uma chance remota de que sua alma, o seu *ser* Hermila/Suely se perca, ou mesmo seja “*extraviada*”, segundo o fragmento acima citado.

Ao recuperarmos mais uma vez a fala de Aïnouz para a entrevista de Tânia Cypriano para a revista *Bomb* (2008), inevitavelmente esbarramos nas concepções do que vem a ser um longa como *O céu de Suely*, a história desta e de tantas outras personagens ao mencionar que “filme é tempo, espaço e som destilados em uma imagem em movimento”. Um comentário como este não deve estar desconectado da influência do curso de Arquitetura feito pelo referido diretor na Universidade de Brasília.

Estou interessado no corpo e na arquitetura, em como o corpo se encaixa em um espaço, como se relaciona com o espaço. Eu trouxe muita dessa experiência arquitetônica para o cinema. Estou mais interessado em um assunto e um personagem, no tempo e no espaço, do que no diálogo. Estou fazendo essa série da HBO agora. Uma cena mostra um personagem acordando à noite; a esposa dele não está em casa e ele está preocupado com ela, o celular dela está desligado. Ele entra na cozinha, abre a geladeira, bebe um pouco de água e depois põe um pouco de água no pescoço porque está quente. Ele fecha a porta. É uma cena em que nada realmente acontece. Mas a luz da geladeira e a arquitetura da cozinha estão tão presentes que tive tanto prazer em fazê-lo. Eu senti que o personagem sozinho naquele cenário, em um local tradicionalmente relacionado às mulheres, depois que ele havia falhado em alcançar sua esposa, foi muito mais dramático do que realmente ter uma cena entre eles. Para mim, filme é tempo, espaço e som destilados em uma imagem em movimento. Linguagem e cinema nem sempre andam tão bem. (AÏNOUZ em entrevista para CYPRIANO, 2008).

Vemos que o fragmento da entrevista acima está vinculado com o seu trabalho para o canal pago *HBO*, naquela ocasião, no entanto nos permitimos relacioná-lo com *O céu de Suely* já que corpo e espaço são os elementos que mais nos chamam a atenção na trama. Corpo, pois, além de Hermila rifar a si mesma para que por uma noite tivesse relação sexual

com o possível vencedor, assumindo, para tanto o nome Suely, como vemos nas filmagens do longa-metragem, com o objetivo de conseguir uma quantia necessária que a levasse para o mais longe possível do Ceará, e, arriscamos dizer, São Paulo (sua mais recente decepção); Espaço, porque existe não apenas a menção dos nomes dos lugares, mas sim uma movimentação da própria personagem neles.

Ao dizer que está mais interessado em um assunto e um personagem, no tempo e no espaço, do que no diálogo propriamente dito nos faz querer observar gradualmente os sons, as cores, os jogos de *flashes* e luzes utilizados em *close*, a aproximação e o distanciamento da câmera, a captura da fotografia que retrata, por exemplo, uma simplicidade tal da personagem capaz de nos levar a compreender que, em tese, Suely (ou quem quer que seja em *seu* instante de existência) sempre teve apenas a si mesma.

Figura 29 - Hermila dança em meio à multidão. *Close*. (AÏNOUZ, 2006, 33'45")



A imagem captada nos mostra o instante de Hermila ainda antes de *ser* Suely. No entanto, de certa forma, ela ali já engendrava meios de viver a sua vida sobremaneira intensa, aproveitando as pequenas oportunidades de felicidade. Um prato de comida feito com carinho (5'17") (2006), uma dança e um copo de cerveja acompanhados de gargalhadas escandalosas com as amigas (10'57") (2006), uma roupa nova comprada em uma das poucas lojas da cidade (43'21") (2006), enfim, pequenos instantes em que a mulher da pequena Iguatu se sente grande, única e indivisível. Não se lembra de que é mãe, sobrinha, neta ou - *ex*. Ela, em

sua totalidade, e por alguns instantes, é ela mesma com o seu corpo e sentidos, todos aptos a captar a energia que se encontra no ato *corajoso* de viver.

Segundo o crítico, escritor e filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980), “viver é isto: ficar se equilibrando o tempo todo entre escolhas e consequências”, e assim como esta, outras máximas do existencialismo, ainda que em pleno século XXI tenham dado lugar a outros tantos modos de pensar, ou ainda que coexistam com novas reflexões, são bem-vindas neste recorte que analisa a protagonista de *O céu de Suely*. Não há aqui a pretensão de trazer a doutrina do século passado absolutamente à tona, no entanto, achamos nas cenas escolhidas sobre Suely (*cidade-acostamento-estrada*) situações que, de algum modo, conversam com ela.

Uma das percepções discutidas pela corrente existencialista é a de que o homem, sujeito de si, é o principal responsável por seus atos, e, posteriormente, suas consequências. Com tais atos cria-se certa autonomia moral, existencial e através desses caminhos são escolhidos em detrimento de outros, e toda escolha feita implicará em perdas, conquistas, danos, angústias, incertezas, satisfação. A liberdade de escolha é o principal elemento apto a gerar a reflexão elementar em que nada pode ser responsabilizado pelo fracasso do *ser* a não ser ele mesmo.

Sartre, ainda sobre as ideias existencialistas no/do século XX, reforça o pensamento de que o homem faz a si mesmo por meio de suas escolhas, e para que haja escolhas a liberdade deve estar em pauta, deve ser determinante. Escolhas livres são capazes de construir o ser, e, portanto, havendo um ser, há uma existência e tal existência é o passo que antecede o cerne, a *essência*.

O homem, numa escolha livre e situada, faz a si mesmo. Não há, portanto, uma natureza humana. É a célebre afirmação de *O existencialismo é um humanismo*: “a existência precede a essência”. [...]. O ser “em-si” se contrapõe ao ser “para-si”, pois o primeiro é o “ser do fenômeno” enquanto o segundo é o “ser da consciência”. Desse modo, ambos são diferentes. [...]. “O homem nada mais é do que aquilo que ele faz a si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo. (SARTRE, 1987 *apud* MARQUES, 1998, p. 75-77).

Antes de ser essência, o homem precisa ter conhecimento de sua existência. Ele próprio é o seu legislador e se direciona a cada consequência proveniente dos atos escolhidos. Hermila, Suely, enfim, têm conhecimento de sua existência quando está(ão), respectivamente, absorvas em si: quer seja obstinada a ter suas experiências amorosas, ser mãe e vender rifas que sorteiam o próprio corpo, quer seja consumando o *prêmio* com o vencedor dessas rifas.

Independentemente da ação que seja reproduzida no filme ou no roteiro publicado, o que temos em mãos é a certeza de que *O céu de Suely* é uma trama que discute e exibe o

*presente*. O passado da personagem é para ela uma lembrança dolorida onde mora o pai do seu filho, o homem que a arrebatou de modo tal, que a fez ter contato com cidades grandes como São Paulo, que a fez ter sonhos e expectativas ainda maiores e a transformou em alguém diferente, inclusive fisicamente, da Hermila de Iguatu.

O passado de Hermila foi (um momento) importante para a construção da Hermila que vive o presente. Da Hermila e da *Suely* que vivem, cada qual, o seu instante do tempo presente. Apesar de observar o futuro como um provável lugar onde moram as respostas para os questionamentos que ocorrem no tempo presente, onde vivem a plenitude, a bonança e a certeza de dias prósperos, ele, o futuro, não existe, pois o porvir é incerto.

A noção de temporalidade, do mesmo modo, está inserida nas reflexões existencialistas, e Sartre, por sua vez, reforça a ideia de que o passado está sim inserido no ser e não há cogitação de transformá-lo, pois ele “foi” e, simplesmente por ter sido, “está ali” no *ser*, deixando claro que o ser não é o passado da mesma maneira que acaba sendo (MARQUES, 1998, p.78).

*O passado é marca do “em-si”. Enquanto o homem é consciente de si mesmo, no presente, ele vive segundo o modo do “para-si”, contudo, o seu passado tem todas as características do em-si. [...]. O presente é precisamente esta negação do ser, esta evasão para fora do ser enquanto o Ser está lá, tal como aquilo que se evade. [...]. O futuro é o ser determinado que o para-si deve ser para lá do ser. Existe um futuro porque o para-si deve ser o seu, em vez de o ser pura e simplesmente [...]. O futuro revela-se ao para-si como aquilo que o para-si ainda não e [...]. Assim, o futuro sou eu próprio, do ponto de vista em que me espero como presença perante um ser para além do ser. (SARTRE, 1987, apud MARQUES, 1998, p.78).*

Passado e futuro não estão completamente separados do sujeito, segundo Sartre, assim como o passado e o futuro de Hermila estão contidos nela. O passado de Hermila foi determinante para que ela retornasse para sua cidade natal, Iguatu - Ceará, que funciona como “ponto de partida” para novas experiências. É como se precisasse voltar, dar alguns passos para trás para ter o impulso necessário para se lançar cada vez mais longe.

*Suely-Hermila é esse desejo ambíguo de fugir e de enfrentar – de se esgueirar nessa cidade viva-morta, e emergir dela como uma contração das ruas, do ar. Nem meio nem agente – flutuações de um tom é que antes musical do que sociológico. Rifa-me (ou “Suely” como o chamamos carinhosamente) queria ser ao mesmo o rigor e a liberdade, o vigor estético e a generosa afetividade. “Documentar um sentimento”, diz Karim. Encontrar a emoção exata de uma composição apaixonada, às cegas, tateando. (BRAGANÇA, 2005, p.5).*

Felipe Bragança, um dos responsáveis pelo *Céu de Suely* junto a Ainouz, reforça em sua carta escrita em Iguatu durante as filmagens do longa, ainda sem um nome estabelecido

(transita entre o título do curta *Rifa-me* e o primeiro nome da personagem, segundo o roteiro), no ano de 2005, a ideia contida em um passado arrebatador e significativo, o qual levou a jovem para longe de suas raízes para viver um amor intenso, a tornou mãe, ludibriou-a e a devolveu ao seu ponto de partida.

Intrinsecamente, o passado e a realidade do presente se tornam (um dos) motivos mais relevantes para que Hermila busque, pelo menos, por dois interesses: o estado de liberdade e futuro favorável. A começarmos pela liberdade, tangenciamos, mais uma vez, as considerações de Sartre sobre ela em seus fundamentos existencialistas. Já a busca por um futuro favorável, conta com o combustível alimentado no tempo presente da personagem, durante os seus (muitos) momentos de dificuldade ao lado dos familiares no Nordeste, e se afirma em seus traços migrantes (dela), uma vez que se fazem necessárias a coragem e o desprendimento para *errar* sozinha.

A liberdade de Hermila toca a de Sartre. Está presente em todas as *essências* advindas das múltiplas faces da *existência*, tornando-se assim o único fundamento do *ser*. Comenta ainda que o homem utiliza a liberdade para realizar suas escolhas, direcionar seus atos. A liberdade, pode então, pressupor e permitir as escolhas, mas não garante os resultados esperados, e tais resultados bons ou ruins precisam ser lidados com a mesma sensatez.

Na visão sartreana, o conceito de liberdade é diferente do simplesmente poder optar ou não por se fazer algo, ou seja, é agir com liberdade, incorporada à responsabilidade. A liberdade, no existencialismo, possui a capacidade de o sujeito encaminhar o que será de sua vida, responsabilizando-o por seus atos. No entanto, torna-se necessário ressaltar que essa liberdade é condicionada, pois é limitada pela sociedade e suas regras, às quais devemos nos “submeter”. E é devido a “essa” “submissão”, que em determinados momentos da vida, o homem entra em conflito com o meio social, isto é, ao vivermos em sociedade deparamo-nos com fatos sociais com os quais devemos conviver, para vivermos em comunidade. Sartre entende que o homem ao desejar a liberdade, a faz para si e para toda a humanidade, tomando tal fato de caráter universal, isto é, quando o homem escolhe algo faz de maneira universal. Nesse ponto pode-se fazer um paralelo com o imperativo categórico de Kant, onde o ato do indivíduo deve ter uma correspondência ética universal. (MARQUES, 1998, p.78-79).

Como vimos, a liberdade sobre a qual falamos nada tem a ver com a doutrina cristã compreendida como livre arbítrio, mas sim aquela cujos limites se dão através da noção de responsabilidade do sujeito, e também pelos direitos e deveres morais sociais. Por esta razão a liberdade é tão cara a Hermila: mulher, nordestina, mãe solteira, muito jovem, com poucos recursos, reúne, assim, os estereótipos necessários aos pré-julgamentos feitos em ambiente social.

Em Iguatu, Hermila tem dificuldades de exercer sua liberdade, uma vez que a cidade que, aparentemente não tem nada, acaba por ter tudo, ou, pelo menos, ter o necessário para que os pré-julgamentos sociais ocorram. Na pequena cidade de poucos habitantes e pouco comércio, há também pouco o que fazer. Todos se conhecem, e quando surge uma novidade, ela é logo difundida, assim como as pessoas que chegam, os estilos musicais variados tocados ao longo da trama e as muitas estradas que parecem conectar lugares diversos.

Segundo Lima (2013), apesar de Iguatu estar longe de tudo, a cidade não está de todo alheia ao que acontece no resto do mundo, traços também de um lugar de passagem, onde a fluidez de pessoas deixa rastros de informações. Por isso, tantos horizontes e estradas, sem começo ou fim, representam uma impossibilidade de delimitar fronteiras. Ideia que o diretor busca passar também, através da trilha sonora, com músicas dos mais variados estilos, pop, brega, forró eletrônico, utilizando versões brasileiras das músicas *Everything I Own*, conhecida na voz de Boy George, no Brasil, como “Tudo que eu tenho”, na voz de Diana e a música *Torn*, na voz de Natalie Imbruglia, cantada pela banda Aviões do Forró com o título de “Blábláblá” e a música “Eu não vou mais chorar”, também cantada por esse grupo. Essas músicas representam o tráfego de informações e referências que revelam uma nova dinâmica mundial, da qual nenhuma cidade está realmente isolada, onde local e global se conectam. (OLIVEIRA, 2017, p.12).

Ao voltar para Iguatu onde estão sua avó e tia, Hermila recebe de uma só vez tranquilidade e desassossego de presente: tranquilidade por voltar à casa onde sempre morou e ali ter a chance de refazer seus planos pós-abandono pelo namorado Mateus (filme) / Ítalo (roteiro publicado), mas também desassossego por ser a “novidade” da cidade, e chamar a atenção da população local com o seu jeito desprendido, possivelmente consolidado pela vida urbana na megalópole paulistana.

Hermila era notada por suas roupas curtas e juvenis, o cabelo com a mecha descolorida, seu jeito de andar e transitar em meio a qualquer grupo de pessoas, sobretudo homens em botequins. Ousava nas gargalhadas mais altas, na informalidade ao mascar chiclete, nas breves paqueras durante o forró da madrugada. O ápice dos olhares e comentários direcionados a ela foi no instante em que começou a vender rifas.

Figura 30 - *Hermila*

Legenda: a) Hermila vestindo roupas adolescentes e com a mecha descolorida sendo reparada pela tia (AÏNOUZ, 2006, 5'03"); b) Hermila desvoluta em dança e flerte durante a seresta da madrugada (AÏNOUZ, 2006, 34'37")

Começou com a venda de bilhetes a respeito de uma garrafa de Uísque, bebida quente comum a locais de clima mais ameno, e, portanto, pouco atrativa na cidade igualmente quente e de costumes simples. Morando de favor, sem conseguir trabalho, com um filho pequeno nos braços e observando que a amiga Georgina (filme) / Jéssica (roteiro publicado) conseguia um bom dinheiro com a prostituição, não demorou muito para a próxima rifa ser a do seu próprio corpo.

Como haveria de obter liberdade, principalmente, para viver a vida que gostaria de levar, se a cidade se mantinha conservadora? De um lado, famílias tradicionais e numerosas, de outro as mulheres que ganhavam seu dinheiro com os caminhoneiros que por ali passavam, e, justamente, com os homens machistas que aproveitavam as serestas noturnas sem suas esposas. Típico (e ainda comum) cenário patriarcal que segrega.



Figura 31 - Hermila dança e sorri ao lado de Georgina (AÏNOUZ, 2006, 33'54")



Figura 32 - Hermila trabalhando durante o dia na lavagem de caminhões (AÏNOUZ, 2006, 23'31")



Restava, portanto, projetar-se para um futuro em algum lugar distante, onde a desconhecessem e ela fosse capaz de recomeçar a vida sem os olhares tortos e os comentários maldosos. Estava certa de que era urgente colocar em prática a letra da música composta por Dorgival Dantas (3'09" duração), *eu não vou mais chorar*, do CD do ano de 2005 da banda Aviões do Forró, cantada no *karaokê* da seresta por Hermila e Georgina, espécie de “profecia” para a personagem que, definitivamente, não *queria mais sofrer*.

Eu não vou mais chorar/Eu não vou mais chorar/Sofro até te esquecer/Mas não vou mais chorar/Eu não vou mais chorar/Você só me fez sofrer/Amor, vou te deixar/Mas não vou chorar/Vai doer em mim/Sempre que lembrar/Todos os momentos que eu tive com você/Ficarão pra sempre dentro do meu coração/Sei que não vai ser fácil

pra mim te esquecer/Mas ficar chorando por você/Choro mais não. (DANTAS D., AVIÕES DO FORRÓ 2005).

Hermila, desde então, pensava em seu futuro sem deixar de trabalhar no presente para conseguir conquistá-lo. Segundo Sartre (1987) *apud* Marques (1998), o futuro se revela ao para-si como aquilo que o para-si ainda não é, mas ainda assim está contido no sujeito, pois este sujeito entende que o futuro é ele próprio, do ponto de vista em que ele se espera como presença perante o ser para além do ser.

Há uma constante busca pela completude do para-si que se constitui também do não-ser, e as faltas que a este pertence acredita que serão sanadas no tempo futuro. Hermila cujo presente oscila entre as tentativas de se viver como quer, escandalizando o povo de sua cidade e as frustrações advindas dessas prováveis queixas se tornam causas necessárias para que a moça perceba que ela já não pertence mais àquele lugar.

À esta constante busca pela completude que se encontra no tempo futuro e faz a personagem almejar, somam-se os traços móveis, desprendidos, “desterritoriais”, se assim podemos dizer, da jovem de 21 anos nascida em Iguatu mas vivente de todo lugar que ela julgar possível.

Não há credo religioso, crucifixos, igrejas, centros, casas espiritualistas e afins, em todo o longa-metragem, tampouco no roteiro publicado pela Coleção Aplauso. Não é a religião que será capaz de lhe assegurar dias melhores. A esperança não vem de Deu/deus, mas sim dela própria que é firme e leal aos seus ideais. Distante do sagrado, Hermila aposta em jogos de azar nas máquinas caça-níqueis dos bares da cidade, vende bilhetes de rifa, e tenta adquirir a quantia necessária para sustentar a si, a seu filho e ajudar aos familiares.

Figura 33 - Hermila em um caça-níquel de um bar da pequena Iguatu (AÏNOUZ, 2006, 14'24")



A respeito disso, mais uma vez, trazemos as considerações sartreanas sobre a presença ou ausência de Deus/deus nas questões que dizem respeito ao existencialismo. Ainda que favorável ao existencialismo ateu, o que Sartre pretende, portanto, é discutir a necessidade humana de enxergar, independentemente da existência de Deus, nada poderá livrar o homem dele mesmo, e que as consequências de suas atitudes são proporcionais às escolhas de seus atos.

O existencialismo não é tanto um ateísmo no sentido em que se esforçaria por demonstrar que Deus não existe. Ele declara, mais exatamente: mesmo que Deus existisse, nada mudaria, eis nosso ponto de vista. Não que acreditamos que Deus exista, mas pensamos que o problema não é de sua existência, é preciso que o homem se reencontre e se convença de que nada pode salvá-lo dele próprio, nem mesmo uma prova válida da existência de Deus. (Sartre, 1987, *apud* MARQUES, 1998, p.80).

Assim, a narrativa fílmica por meio da ausência de religiosidade também comenta sobre religiosidade, uma vez que a falta ou a negação de um item é por si só um modo de falar sobre ele. Hermila, portanto, não associa os seus problemas, perdas ou conquistas ao divino, pelo contrário, demonstra-se bastante realista fazendo com que conquistar seus objetivos, quer sejam eles de ter relações sexuais com seu ex-namorado João (filme) /Luis (roteiro publicado) por ter sentido vontade naquele instante, ou mesmo de rifar o seu corpo por uma noite para conseguir dinheiro e ir embora de Iguatu.

Suely é pobre, mas ela tem problemas não gerados por dinheiro. Ela é alguém que também tem sonhos e que pode ficar deprimido ou feliz. Um grande número de brasileiros está se convertendo em religiões evangélicas, grupos cristãos de direita. Era importante para mim criar um personagem que acreditasse em uma utopia aqui na terra. Este é um personagem que foi abandonado, mas acredita que sua vida pode mudar. (AÍNOUZ em entrevista para CYPRIANO, 2008 p. 14).

Ao fazer isso, acreditar que sua vida pode mudar, Hermila se aproxima ainda mais de seus traços retirantes, atribuindo a si características *nômades*, *vagabundas* e *migrantes*, três agentes de desterritorialização discutidos por Deleuze e Guattari presentes nos estudos de Rogério Haesbaert (2006), citados no trabalho de conclusão de curso de Carolina Leardine Zechinatto (2015) para o instituto de Geociências da Unicamp.

Deleuze e Guattari, segundo Haesbaert (2006) (*apud* ZECHINATTO, 2015, p.65), comentam que o *nômade* apresenta peculiaridades territoriais construídas na própria mobilidade espacial, representação típica pós-moderna em que a liberdade de movimento é parte necessária dessa construção: o nômade se reterritorializa na própria desterritorialização, movimentos, portanto, repetitivos.

O *migrante*, a saber, posiciona-se distintamente do exemplo anterior, uma vez que a desterritorialização se dá por situações relativas e previamente controladas, pois o sujeito transpõe fronteiras politicamente construídas com a ideia de permanecer no lugar recém-chegado por mais tempo. A mobilidade para o migrante tem por objetivo a busca pela estabilidade, cujo processo de desterritorialização se dá em diferentes níveis, dependendo de suas motivações, do controle de seu mundo e da relação que mantém com o local de onde saiu (Haesbaert, 2006, *apud* ZECHINATTO, 2015, p.65).

Utilizando ainda as referidas fontes acima, comentamos, por fim, sobre o *vagabundo* que, diferente do nômade que possui uma repetitividade constante, e do migrante que visa se estabilizar nos próximos locais onde ficará, sem deixar de manter alguma relação com o seu espaço anterior, o vagabundo não possui um destino determinado, e busca sempre uma macroestabilidade, fazendo uso do movimento pelo movimento unicamente.

Os três traços apresentados são capazes de compor a personagem em análise. Como nômade, Hermila é capaz de construir a sua identidade, amadurecer seus traços, formular seu caráter, e tantos outros traços por meio de sua locomobilidade. Apesar de empecilhos tais como a quantia reunida para adquirir as passagens do ônibus de viagem, da insegurança, da incerteza, ela se mantém firme no pensamento de ir para algum lugar distante de Iguatu, da mesma forma que o nômade.

Figura 34 - Hermila solicitando informações na rodoviária sobre o lugar mais distante de Iguatu. (AÏNOUZ, 2006, 29'41")



Hermila, ao chegar a algum lugar também se demora, assim como uma migrante. Demora-se com o intuito de (re)construir sua vida por meio dos planos mais ou menos arquitetados antes da partida anterior. Convém dizer que mais arquitetados por frívolos impulsos juvenis, acoplados às juras de amor, falsas promessas contidas no eterno “para sempre” presentificadas no discurso de Mateus ao lhe “pegar pelo braço e fazer dela a pessoa mais feliz do mundo” (O céu de Suely, 2006) (0”38”), dando-lhe um CD gravado com as músicas que ela mais gostava, “casando-se com ela, ou então, morreria afogado” (O céu de Suely, 2006) (0”50”).

Apesar de se fixar nos locais para onde vai, Hermila tem em seus traços os movimentos imprevisíveis pertencentes aos do vagabundo, tais como as atitudes que toma de repente. Ela é silenciosa, perspicaz, observa o ambiente, as pessoas, e o seu olhar alcança raios de distância quando algo não vai bem. Com base nas conclusões que ela tira sobre aquilo que ela não quer ser ou fazer, como no episódio em que tem a convicção de que não quer ser prostituta como a Georgina, no mesmo instante encontra um meio termo para ganhar a alta quantia que uma prostituta recebe rapidamente, de certo modo se valorizando ao tornar-se algo raro e cobiçado como uma rifa.

Deste modo, Hermila transita por entre as três esferas com facilidade, uma vez que a emoção e a razão oscilam ao orientá-la entre partir e ficar.

Assim como o nômade, Hermila (re)constrói sua identidade no deslocamento do corpo, mas, apesar de algumas incertezas e inseguranças, ela tem um norte apontado, seja ele São Paulo, Iguatu ou Porto Alegre, repetindo esses movimentos de partida e

chegada. Ela também tem traços do migrante, pois não se trata de uma passagem comprada simultaneamente para a ida e a volta, ela se demora, se fixa nos lugares ao menos temporariamente, buscando estabilidade. Mas, ao mesmo tempo, seus movimentos parecem imprevisíveis, como no vagabundo. Hermila-Suely transita também entre os três: nômade, migrante e vagabunda, em uma contradição sentimental entre o partir e o permanecer, entre a fixação e a dispersão. Goettert (2009, p. 57) vai chamar a indefinição do lugar do migrante de transitoriedade migratória, na qual o sujeito passa a viver em um duplo sistema de referências (da terra natal e do destino) desde a decisão de migrar – que pode ser em tempo bem anterior à própria ação de migrar ou partir –, até a percepção para quem migra de que já não mais pertence ao lugar de onde saiu e se percebe como gente do lugar que chegou – que pode ser em tempo bem posterior à própria ação de chegada no novo lugar. Nesse sentido, vemos que a experiência do lugar tem relação com os deslocamentos do “corpo-mundo” e que, portanto, a experiência migrante ou viajante engendra um modo de “ser-no-mundo” na contemporaneidade que é o de “estar-entre”, numa transição ontológica e espacial, em uma constante negociação do lugar, sempre em mutação, sempre fugidio. (HAESBAERT, 2006, *apud* ZECHINATTO, 2015, p. 65).

### 3.1.1 Herm(g)il(t)a: *Eu sou, eu fui, eu vou*<sup>3</sup>

Hermila em toda a sua trajetória de migração e permanência leva consigo um traço peculiar: a sua relação direta com o meio geográfico dos lugares por onde passa ou fica, por assim dizer. Para a nossa análise, destacamos três ambientes cujos *close* e fotografia são emblemáticos e capazes de traduzir um pouco de sua personalidade.

O primeiro deles é a *cidade de Iguatu*. Em um movimento retroativo, observamos através do contexto fílmico inicial, que a cidade de Iguatu se trata do local que deu origem a Hermila, isto é, a cidade onde nasceu e foi criada. No entanto, ao invés de ser ponto de partida para que ela, enquanto nativa, saia de seu ambiente natural para outro lugar qualquer, temos o movimento contrário, demonstrando, portanto, que Hermila começa o filme *o céu de Suely* “retornando” retornando para lá. Hermila já se apresenta ao público espectador “em movimento”.

Seu retorno vindo de uma cidade grande como São Paulo, ao nosso ver, contém três elementos a princípio: alegria, frustração e ilusão. Alegria, porque passou um bom tempo por lá ao lado do namorado Mateus, com quem havia saído de Iguatu. Apesar de Mateus ser constantemente ausente no decorrer da trama, a sua presença acontece justamente por sua falta física, pelos telefonemas com e sem sucesso feitos de Hermila para ele no orelhão, pelos diálogos em que seu nome era mencionado atrelado à esperança de que, repentinamente, ele chegasse ao vilarejo, pela mãe que deixou para trás na pequena Iguatu, para quem enviava

<sup>3</sup> Referência feita à canção *Gita*, do homônimo álbum de 1974 do cantor e compositor Raul Seixas.

algum dinheiro e com ele mantinha seus pequenos luxos em compras de aparelhos domésticos.

É, também, por meio da mãe de Mateus, que reside em Iguatu, e pelos discursos como os de sua tia Maria e do antigo namorado João, quando comentam que *ela e o macho dela saíram quase como doidos, fugidos*, que reforçamos a ideia de que o casal saiu, lado a lado, para tentar a vida que imaginavam ter em São Paulo.

Hermila ficou grávida “num domingo de manhã” (O céu de Suely, 2006) (0”30”), e o que parecia ser a alegria de uma família sendo construída, tomando corpo, virou motivo aparente para que Mateus fosse o primeiro a querer se distanciar da responsabilidade do lar, bem como do exercício da paternidade. Eles, mulher e filho, poderiam dificultar a vida interessante de jovem solteiro que poderia ter, pois, afinal, quem “engravidar” e tem de suprir as necessidades vitais da criança em seus primeiros anos de vida é a mãe, na maior parte dos casos, por razões fisiológicas óbvias.

Assim, com o filho e com Hermila por perto não seria possível realizar tais feitos, sendo-lhe mais proveitoso usar da ingenuidade da moça, que observando à sua volta, as necessidades que porventura estivessem passando, creu que o melhor a fazer seria retornar e montar uma copiadora de CDs para serem vendidos no comércio da pequena cidade cearense.

A cidade de Iguatu, por conseguinte, traz para Hermila dois princípios: o sentimento de nostalgia em seus primeiros dias pós-retorno ao se lembrar da cidade em que viveu, ao rever as pessoas com quem conviveu, a casa da avó onde morou com sua família composta por duas mulheres que integram o campo das minorias: a avó e a tia.

A avó se trata de uma senhora que ainda precisa trabalhar fora para sustentar a casa. Não fica claro se foi um filho ou filha a quem ela deu à luz para que no futuro gerasse Hermila. A família é apresentada aos espectadores, incluímos-nos, portanto, desta maneira e assim se mantém, até se tornar um tanto quanto mais íntima revelando as brincadeiras, gracejos e conversas à toa em situações mais reservadas, tais como sentadas à mesa durante as refeições, na pequena sala que dava para a porta, ou mesmo no quarto onde descansavam poucas horas até acordarem bem cedo para um novo dia de trabalho, repetidamente.

Figura 35 - Frame representativo da imagem da sala. Casa da avó de Hermila.  
(AÏNOUZ, 2006, 1'49"12)



Maria, a sua única tia, alguém amável, bem-humorada, solidária, vive uma vida mais discreta trabalhando como *mototáxi*, recebendo o suficiente para suprir as necessidades básicas, ainda precisa ter um cuidado ou outro com os comentários que podem vir a ser feitos da pequena cidade sobre a sua opção sexual ao se relacionar com mulheres.

Figura 36 - *Hermila*



a)





b)

Legenda: a) Hermila em conversa com a tia fora da casa (AÏNOUZ, 2006, 6'28"); b) Hermila e à mesa com as suas parentes, em momento descontraído (AÏNOUZ, 2006, 5'01").

As imagens acima ilustram as situações que há pouco nos referimos: na primeira vemos um instante mais reservado, no qual sua tia Maria (à esquerda) apresenta em seu rosto um semblante preocupado e compassivo, pois compreende a dor da sobrinha e se mostra solidária. Durante todo o longa, Maria é a pessoa com quem mais Hermila conversa, e foi para ela também que contou, em primeira mão, a ideia <sup>b)</sup> que teve de rifar-se à troca de dinheiro para ir embora para longe. Ela e a avó lhes são muito indispensáveis, e quando pensa em um futuro mais abundante, não se refere somente ao filho, mas a elas de igual modo.

A segunda imagem demonstra um cenário informal, típico das conversas de família em que surgem piadas, desavenças e compreensão. Neste caso, o motivo do riso foi Mateuzinho, que inesperadamente, incrementa o assunto que, a princípio, o envolvia.

ROSÁRIO

Acho que ele gostou do banho. Já capotou, o bichinho.

SUEY (de boca cheia)

Obrigado, minha vó.

ROSÁRIO E

é grande o menino, daqui a pouco já vai tá andando por aí...

SUELY

Tem que esquentar a mamadeira... Isso come, que só vendo.

ROSÁRIO

E esses peito, aí?

SUELY

Secou.  
 Rosário fica olhando para a neta com o olhar de repreensão.  
 Suely tenta desviar o olhar.  
 Ivonete olha para as duas.  
 SUELY  
 Secou, vó. De verdade (mudando de tom)  
 E Júnior gosta mesmo é de leite em pó – não quer outra coisa da vida...  
 O bebê solta um “pum”. ROSÁRIO reage.  
 ROSÁRIO (sorridente)  
 Saúde, hein filho? Pega lá uma fralda antes que ele me cague toda.  
 Suely bota mais uma colherada na boca, levanta-se e sai.  
 Ivonete termina de comer, em silêncio – feliz. (AÏNOUZ, 2008, p. 17-18).

Cenas como estas reforçam a ideia de que Iguatu é uma cidade cujos interiores das modestas residências escondem dores profundas, mas muita leveza e alegria. Seleccionamos, por esta razão, a cidade de Iguatu como o cenário onde Hermila exerce suas funções familiares: é sobrinha, neta e mãe; é onde se sente à vontade para se relacionar com pessoas, dançar e tomar a sua cerveja à noite. Em Iguatu, Hermila se permite errar, observar quando as coisas não dão certo ou não saem do jeito esperado, afinal, Hermila está *em casa*, e quando estamos em casa respiramos fundo, relaxamos, e nos despimos das muitas máscaras, *das muitas personas*, que precisamos ser para lidar com o desconhecido.

Em Iguatu, Hermila se permite viver de uma forma que, a princípio, não deveria causar tamanho estranhamento, sobretudo por se tratar de uma cidade pequena, sim, mas ruidosa, falante, musical, colorida, onde os poucos moradores vivem de sorteios, de conquistas de prêmios, já que a baixa perspectiva de vida está ao redor. Durante as filmagens, Felipe Bragança, codiretor/co-roteirista, redige uma carta descrevendo o que captou daquele lugar.

Em pleno sertão cearense, sem chuva e com um céu tão iluminado que parece tomado por um véu – vive este centro urbano, comercial, com ruas tomadas de jovens de olhos perdidos e roupas coloridas. Tudo aqui se sorteia, se rifa. Bingos pelas ruas dão prêmios em dinheiro, DVDs, cestas de sabonetes. Um sertão com o cheiro da gasolina das motos e dos perfumes agudos das raparigas. Triste. E alegre como nada mais. Como as placas luminosas e os neons que competem com as noites de lua. Ou os faróis de pick-ups que cortam as ruas escuras. (BRAGANÇA, 2005, p.3).

Nesta etapa, ousamos dizer que a mobilidade de Hermila na cidade de Iguatu, quer seja um movimento de retorno, ou mesmo um movimento pelos próprios cantos da cidade, em suas muitas andanças pelas ruas, estabelecimentos comerciais, motel, casa das amigas, casa da avó, enfim, ainda que haja, inclusive, uma espécie de paradoxo no fato de Iguatu ser a sua

cidade natal, mas, ao mesmo tempo, uma cidade por onde está de passagem, não se fixa, ali há ainda um modo de construção da identidade de Hermila.

Essa construção de identidade, conforme percebemos, dá-se por fatores desse contexto: o acesso à memória, a aplicabilidade das referências externas que apreende e aprende com o meio, mais precisamente com *o outro*, e, inclusive, quando constrói a sua identidade através das experiências que ela mesma têm em determinados momentos da vida.

Para tanto, no momento em que nos referimos à memória e identidade, recorreremos à considerações de Michael Pollak (1992) como recorte capaz de ilustrar a percepção que temos quando o assunto é a memória enquanto elemento constituinte do sentimento de identidade, quer seja individual, quer seja coletiva. Iguatu, e de certo modo São Paulo, ainda que o único indivíduo de que temos registro seja Mateus, ambas as cidades mencionadas ao longo da narrativa demonstram que Hermila esteve e está em contato direto com o meio social, interagindo com outros indivíduos, e a partir desta consideração compreendemos que esta seja uma razão plausível para a construção de uma *identidade*, uma vez que, parafraseando Pollak, a identidade se trata de um fenômeno que se produz em referência aos outros.

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. Nessa construção da identidade - e aí recorro à literatura da psicologia social, e, em parte, da psicanálise - há três elementos essenciais. Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do copo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. De tal modo isso é importante que, se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos. Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. (POLLAK, 1992, p.5).

Em Iguatu, Hermila tem a referência a alguns desses critérios feitos por meio da negociação direta com os outros. Dentre eles, temos a negociação, aceitabilidade, credibilidade, entre Hermila e sua avó após o episódio da noite em que se relaciona sexualmente com o vencedor da rifa para *uma noite no paraíso* com ela. Hermila, após ser *Suely* durante aquela noite, experimentar um novo eu, sentir na pele que na prática, ou melhor, no ato sexual com um estranho não foi exatamente tão divertido ou simples como era com o ex-namorado João. Após esta experiência ter lhe trazido algum aprendizado, uma vez que vemos na seguinte imagem o seu olhar perdido, semelhante ao de arrependimento, Hermila não era mais a mesma.

A seguir, veremos duas imagens que se complementam: a do dia seguinte, pós-consumação da *noite no paraíso*, em que Hermila retorna de carona com o vencedor da rifa, e sua tia Maria e amiga Georgina a seguem de motocicleta, e, ao lado, a cena em que ela chega à casa da avó, dá banho em seu filho, observa-o com o olhar de quem se despede devagar e com ternura, para então sentar-se à mesa com a família e fazer a refeição.

Figura 37 - Hermila



Legenda: a) Hermila no carro retorna do motel com o vencedor da rifa, seguida por tia Maria e Georgina (AÏNOUZ, 2006, 1:05:32") e b), imediatamente após chegar a casa de sua avó com o clima mais ameno. (AÏNOUZ, 2006, 1:06:31")

A jovem, como na cena à direita, faz as pazes com a avó, dá-lhe um pouco do dinheiro que havia conseguido com a venda das rifas, e pode, enfim, seguir para o seu novo destino: Porto Alegre. Houve, portanto, através deste exemplo, a oportunidade de construir mais um pilar de sua identidade, bem como o de sua memória.

Figura 38 - Hermila



Legenda: Imagens A e B retratam a conversa entre avó e neta após comentário sobre a partida de Hermila. Avó pede que o bisneto fique em Iguatu. (AÏNOUZ, 2006, 58'54") (AÏNOUZ, 2006, 58'55")

A escolha de Porto Alegre como destino para Hermila migrar de Iguatu não foi proposital. Durante a minutagem (29'39") de *O céu de Suely*, a personagem vai ao balcão de informações da rodoviária fazer algo incomum: se informar sobre o lugar que fosse mais distante de Iguatu para se ir em uma viagem terrestre, feita de ônibus. Observamos com isto que não há uma preocupação específica com o destino. A atendente lhe passa os valores das passagens para a região Sul, na seguinte sequência: *Rio Grande do Sul, parando em Porto Alegre e Pelotas por quatrocentos e cinquenta e quatro reais e cinquenta centavos*, ou antes

disso, para *Joinville por trezentos e oitenta e seis e cinquenta*, ou *Itajaí por trezentos e noventa e seis e cinquenta*, e, por fim, *Curitiba por trezentos e quinze reais* (AÏNOUZ, 2006, 29'47").

Hermila sai do balcão com os valores anotados, pensativa e silenciosa. Não fica claro para o espectador, nem mesmo para o leitor, qual teria sido o local escolhido, mas o que se pode denotar é que, por meio das cenas subsequentes, há o início de uma espécie de obstinação da jovem para levantar o valor necessário para sair de Iguatu e (re)começar.

A Suely, por exemplo, tinha que ir para um lugar que, para ela, seria melhor do que o lugar em que ela estava. Aí eu soltei "Porto Alegre", por ser o lugar mais longe onde ela podia chegar saindo do Ceará em direção ao sul, e por causa do nome, porque ela estava vivendo em um lugar onde não tinha água e que era no interior, então eu queria um lugar que tivesse um porto, onde houvesse água e que fosse alegre. É simplesmente uma pequena tradução de uma pequena utopia da personagem. A personagem vai atrás de uma utopia. (AÏNOUZ em entrevista para FELDMAN, 2007, p.5).

Ao buscar uma utopia, Hermila utiliza o seu corpo para ser Suely. Para tal feito, utiliza o seu corpo para se satisfazer com pequenos prazeres, quer sejam sexuais quer sejam de outra ordem, além de utilizá-lo para o trabalho árduo na venda dos bilhetes de loteria no turno matutino, e a lavagem de caminhões e banheiros públicos utilizados pelos caminhoneiros durante à noite. Este mesmo corpo dinâmico e determinado é o corpo que a leva em suas expedições internas e externas, no exercício da construção de sua identidade e de seu autoconhecimento por meio do processo de mobilidade e deslocamento que pratica.

Parafraseando ainda a entrevista de Karim Aïnouz concedida a Ilana Feldman (2007), o referido diretor comenta que Suely faz uso do seu corpo para sair do seu espaço, sim, e muito embora haja um vínculo ambíguo e não encerrado entre o deslocamento físico da personagem e a potência de vida que tem, Hermila insere em si características contidas no destino desconhecido que se abre a ela e que pode ser igualmente pulsante, trazendo-lhe novas oportunidades.

Iguatu, portanto, se mostra neste trabalho como o local de origem de Hermila, e daquelas que vieram antes dela, como a avó e a tia. Por ser um espaço que lhe remete ao passado, conforme comentamos, contém uma gama de recordações que, de certa forma, foram possíveis de serem revividas, mas nunca revividas da mesma maneira, uma vez que Hermila não é mais a mesma. Não é mais a mesma menina criada por mulheres, sem um futuro com perspectivas, mas sim uma mulher que se tornou mãe e fez o trajeto de *retorno*, trazendo em

sua bagagem experiências de uma cidade grande que jamais poderiam ser vivenciadas naquele lugar, naquele contexto e com aquelas pessoas.

Retornar a Iguatu faz com que Hermila tenha a oportunidade de acessar suas memórias, e como citamos parágrafos acima na fala de Michael Pollak, que endossa esta percepção, ao acessar as memórias Hermila viabiliza o processo de concepção da identidade tanto individual como coletiva, posto que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua própria reconstrução.

Sequimos, pois, com a nossa análise do binômio *Hermila-espaco*, e suas formas de construção de si através de seu comportamento e deslocamento em relação a eles. O primeiro foi a *cidade de Iguatu*, cidade, esta, de onde sai e para onde retorna. O segundo espaço apresentamos como o *acostamento da estrada*, a calçada/ meio-fio, aquilo que fica entre, que não é rua nem estabelecimento.

As cenas escolhidas no decorrer das reflexões a seguir são tidas por nossa seleção como emblemáticas. Em todas elas, percebemos que o local cumpre o seu papel de espaço que permite a pausa, que desacelera quem está em movimento. Na estrada, automóveis que porventura param nos acostamentos são aqueles que, por alguma razão, necessitam rever algum possível problema, solicitam algum tipo de socorro, e após a pausa, retomam o rumo.

Hermila se permite essa pausa em alguns momentos da narrativa. Na primeira imagem, a vemos deitada na calçada, fumando um cigarro, e olhando fixamente para o céu noturno. Ao fundo, o choro incontrolável de seu filho que enfrenta dificuldades diárias para dormir. Tal cena se demora e antecede um diálogo com a sua tia Maria que chega de repente. Não se sabe sobre o que a moça estaria pensando, mas o olhar distante parecia representar o quão distante ela também gostaria de estar quando a vida não vai bem, os planos não saem conforme o planejado.

Figura 39 - Hermila



Legenda: Hermila deitada na calçada de casa. Pensativa, olhar fixo para o céu. (AÏNOUZ, 2006, 5'41'').

As imagens consecutivas nos revelam momentos decisivos na vida de Hermila. O seu lento caminhar pelo acostamento da estrada, na incerteza entre o ficar e o partir, implicam em quais decisões seriam as mais apropriadas para ela e para os seus. Desta vez não tem o olhar para o céu, mas para o solo, para os pés, os mesmos que a direcionam e traçam com ela seus trajetos.

Figura 40 - Hermila



Legenda: a); b); c) e d) - Frames subsequentes iniciados a partir da marcação nesta legenda. Hermila no acostamento da rodovia. (AÏNOUZ, 2006, 26'39'')



Os *frames* acima retratam instantes antes de Hermila seguir na carona da moto de João, devagar em uma estrada de alta velocidade. A sua pausa no acostamento mostra a jovem à procura de um pequeno brinco que havia caído. Um único brinco, singelo, prateado, aparentemente sem valor, caído no acostamento a fez voltar para buscar.

Há nesta reflexão um possível encaixe de ideias, como se aquele simples objeto conseguisse representar a própria jovem, igualmente solitária, sem valor, mas que gostaria de ser resgatada com apreço da mesma maneira. O caso é que há um resgate feito por João, ainda que simbólico, espécie de refúgio nos momentos complexos. Tranquiliza-se ao saber que os sentimentos do rapaz são verdadeiros, antigos e duradouros, conferindo-lhe certa tranquilidade, no entanto, ambos sabem que, de fato, não se pertencem, e muito provavelmente seus destinos devem se cruzar outras vezes sem estabelecer laços amorosos convencionais.

O sentimento que os une mistura-se ao cuidar, ao querer bem. Um amor diferente, cuja reciprocidade está mais atrelada à saciedade das vontades momentâneas que aos momentos duradouros. Por esta razão, sob nossas perspectivas, Hermila tem muito mais motivos para ir do que para permanecer: João lhe traz a segurança de alguém que sempre guardará por Hermila um sentimento genuíno e fidedigno, e age, inclusive como se soubesse que nunca será a primeira opção na vida dela, e se conforma. Esforçasse para alcançá-la em sua partida, mais até do que a tentativa de fazê-la mudar de ideia.

O "príncipe do cavalo branco" presente em tantos contos de fadas, desta vez é um pobre rapaz da contemporaneidade, nordestino, que tem no lugar da figura célebre do cavalo uma motocicleta antiga, que inclusive é seu instrumento de trabalho. Segue o ônibus com o intuito de demonstrar que seu carinho duradouro fica em Iguatu junto da saudade escrita na placa de saída da cidade. Hermila, sob esta ótica, não demonstra querer ser salva, mas salvar-se a si mesma.

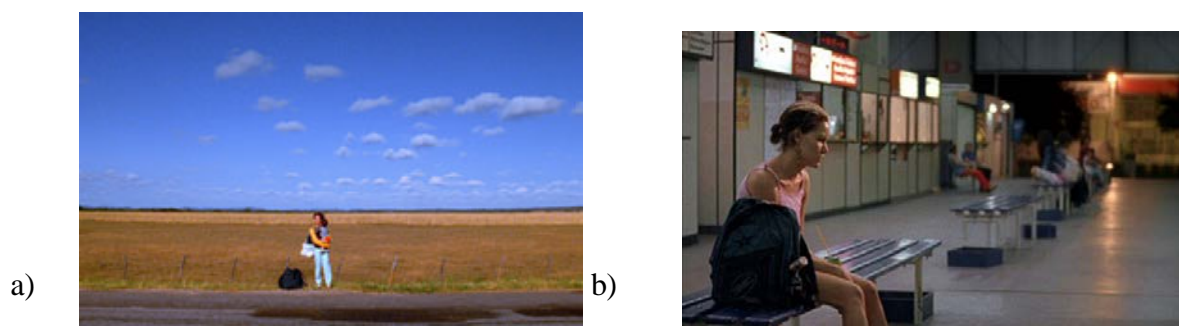
Figura 41- Hermila



Legenda: João na moto. Tentativa de alcançar o ônibus e ser visto por Hermila durante a partida da jovem. (AÏNOUZ, 2006, 1:07:20")

É notável a figura de Hermila de pé nestes entrelugares: entre a estrada e a cidade, entre a rua e casa. Local que precede o início dos próximos acontecimentos de sua jornada. Local que permite a reflexão. A rodoviária também é um cenário que fica entre o próximo ônibus que parte e o bairro com a vida rotineira. Em uma das imagens, vemos Hermila no acostamento da estrada, recém-chegada de volta à Iguatu, com Mateuzinho nos braços, a mochila com os pertences e as expectativas de um recomeço em família. Na outra encontramos Hermila sentada sobre o banco da rodoviária já sem as expectativas de antes, mas reflexiva quanto ao precisava fazer de sua vida, pois estava certa de que Mateus não iria voltar.

Figura 42 - Hermila



Legenda: a) Hermila no acostamento em sua chegada a Iguatu (AÏNOUZ, 2006, 3'17"); b) Hermila na rodoviária (AÏNOUZ, 2006, 15'34").

Tanto o espaço um, a *cidade de Iguatu*, quanto o de número dois, *acostamento*, selecionados com o intuito de observarmos a construção da personagem mediante interação

com o meio e com as possíveis memórias, representam de forma mais ampla a geografia de *O céu de Suely*. Tanto a cidade como os espaços os quais chamamos de acostamento pela possibilidade da pausa mais breve, de algum modo, integram Iguatu e integram o início de outro(s) lugar(es). Antes mesmo de seguirmos para o nosso terceiro lugar, *a estrada*, ressaltamos os registros sobre Iguatu feitos por Karim durante as filmagens do longa para a revista Cinética, e percebemos como, de fato, a influência do fora naquele interior, tanto da cidade, quanto de Hermila, eram necessários para serem como são.

**Karim Aïnouz:** A gente ficou um tempão ali em Iguatu tentando observar como eram essas negociações objetais. A cidade era lotada por lojas de 1,99, com coisas que eram muito coloridas, mais coloridas ali do que em qualquer outro lugar. Porque ali era tudo tão monocromático...[...]. Então eu comecei a observar como aqueles objetos que eram vendidos em Iguatu se propagavam no cotidiano da cidade, no lugar onde você ia comer, onde ia cortar o cabelo. *Nesse sertão que a gente observou havia um desejo muito claro de se preencher com cor um lugar que não tinha cor.* E que essa invasão de produtos made in Taiwan ou made in China servia muito bem. Há uma cena sobre isso no Carranca, em um lugar que vende flores artificiais. Era um jardim que tinha na feira, à noite, só com flores de plástico, e aquilo vende como água no deserto. Havia esse desejo de olhar para frente e não de olhar para um país que está sendo dominado pela globalização, que está perdendo sua identidade e que está deixando de ser autêntico. Na verdade, a autenticidade mora exatamente nesse lugar que é o lugar do sincrético. A questão é como você se apropria disso e o que você faz com isso.

**Cinética:** E é muito interessante isso, primeiro, pelos produtos serem made in China, porque não é uma conexão só simbólica, é uma conexão comercial avassaladora entre o sertão e a China; segundo, é como esse sincretismo e essas tecnologias estão, no caso de *O Céu de Suely*, atravessando o próprio corpo dela. Aquela mecha loura é justamente um signo da modernidade que opera um deslocamento naquela figura.

**Cinética:** A questão das condições materiais em *O Céu de Suely* é muito *sui generis*: as coisas têm preço, são valoradas. Então quando a Suely vai comprar a passagem, o trajeto do deslocamento dela é centimetrado pelo preço; a avó de Suely trabalha num restaurante por quilo; no posto Veneza há uma placa de promoção em primeiro plano. O valor da rifa, o tempo todo. Acho isso um tipo de construção absolutamente politizante.

**Karim Aïnouz:** Isso começou numa leitura do Cidade Baixa com o Eduardo Coutinho. Sérgio mostrou o roteiro de Cidade Baixa para o Coutinho, e ele perguntou: “mas esse povo não trabalha não? Eles ficam viajando de barco, ela fazendo programa. Mas quanto custa o programa? Quanto custa isso e aquilo?”. E aí, em *O Céu de Suely*, isso me pareceu importantíssimo. Porque, de novo, voltamos à questão de como se pode falar de questões políticas e questões de classe. Essa foi uma das maneiras que a gente encontrou ali de falar de questões objetivas. Acho que as condições de vida de cada um são absolutamente ditadas em função disso, principalmente num lugar onde a regra básica é o salário mínimo. E então há uma questão fundamental: mostrar que as pessoas trabalham. (AÏNOUZ em entrevista para FELDMAN, 2007, p.6).

*A estrada* é, senão o único, espaço físico, estático cujo objetivo é a mobilidade. Chegamos a esta reflexão a partir das observações de inúmeras idas e vindas de quem por ela transita. Hermila é uma dessas que sente a necessidade de ser itinerante, não somente para

colocar em prática os seus objetivos de tentar a vida em outra parte, mas para que inclusive continue a formar sua própria identidade.

Karim Aïnouz trabalha a questão da identidade relacionada aos conceitos de não pertencimento a uma área fixa. Para alguém cosmopolita como ele é uma felicidade não pertencer, uma vez que os traços locais como os de uma nacionalidade podem ditar regras, trazer limites e não olhar com bons olhos quando há, por exemplo, discordâncias e contradições. Em entrevista feita para a revista *Bomb* de 2008, a também cineasta e entrevistadora Tânia Cypriano coloca seu ponto de vista sobre a dificuldade de estar conectada à alguns lugares e parecer não pertencer a nenhum deles. Positivamente, o diretor de *O céu de Suely* responde trazendo um outro ponto de vista que, ao nosso olhar, poderia ser o de muitas das suas personagens, como Hermila.

**TC:** você sente que a nacionalidade se encaixa na sua identidade, nos personagens ou nos filmes que você faz?

**KA:** A nacionalidade é uma camisa de força. É como assinar um conjunto de regras que não permitem que você seja contraditório. Uma das características mais atraentes de uma pessoa é a maneira como ela vive suas contradições. É verdade que meus filmes são sobre uma certa experiência em um determinado país; eles são filmes brasileiros. Também fotografo cidades com as quais tenho intimidade, quase como se estivesse fotografando um amante, cidades que não são cidades brasileiras. Então, enquanto nos meus filmes eu tenho visto as culturas brasileiras, na minha escrita e fotografia, eu tenho visto outras culturas.

**TC:** Acabei de terminar um filme sobre multinacionalismo. Essa é a experiência da minha família e da minha - viver entre dois lugares com a necessidade de estar conectado à sua terra natal e ao seu país adotivo. Às vezes é positivo, mas às vezes nunca se é feliz em qualquer lugar. Como tem sido essa experiência para você?

**KA:** Não pertencer a um lugar é uma felicidade. (*risos*) É como estar em estado de suspensão. Você pode olhar para o local onde mora - mesmo quando estiver lá - à distância. Atualmente, muitas pessoas querem pertencer à onde estão, mas não têm acesso onde desejam pertencer. Tenho o privilégio de escolher lugares a que não pertenço. (AÏNOUZ em entrevista para CYPRIANO, 2008, p.17).

Stuart Hall (2006) considera a identidade das pessoas que sempre estiveram dispersas de sua terra natal apta a intersectar e atravessar fronteiras com mais facilidade, ainda que essas mesmas pessoas detenham fortes vínculos com sua origem. Os laços invisíveis mas sensíveis mantidos com as suas tradições lhes trazem memórias as quais foram necessárias à construção de sua identidade até então, no entanto, em suas condições de seres não unificados, assumem-se pertencentes a não apenas uma casa em particular, mas sim a várias.” As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. ”

Encaixa-se, pois, Hermila no conceito de ser híbrido na contemporaneidade não representa um absolutismo étnico: é nordestina, adquire costumes paulistanos tal qual a mecha loira no cabelo, e está sempre ligada ao novo. Tende a ser, portanto, traduzida, justamente por sua aquisição multicultural dos lugares para onde vai. Para tanto a *estrada* é fundamental, já que a jovem vive em constante processo de (re)construção de si, e em constante mobilidade. Seja a estrada de terra batida, seja a revestida de asfalto pelas empresas de estradas e rodagens, terá o mesmo objetivo: o ir e vir.

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos aos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço de casa. (BACHELARD, 1988, p.26).

A vida de Hermila pode ter sido iniciada no berço de casa, ou mesmo da casa da avó por quem pode ter sido criada, uma vez que a conhecemos com 21 anos, e não há indícios sobre seu nascimento e crescimento. Hermila esteve no berço de casa, mas foi “jogada no mundo” e assim perdura. No plano horizontal capturado pela câmera e pelo olhar atento do leitor, a estrada está sempre vinculada ao céu dotado de um azul absoluto, típico do Nordeste que não chove. Tanto a *estrada*, quanto o *céu*, remetem a uma sensação de *infinitude* proporcionada por esta horizontalidade, *infinitude* e possibilidades buscadas por Hermila em movimento.

A seguir, apresentamos uma imagem onde a fotografia captura o céu e a estrada com a Hermila no caminho. A jovem vai a pé pela estrada difícil e tortuosa com o filho nos braços, entristecida ao sair da casa da mãe de Mateus e perceber a discrepância entre as suas vidas. Logo ela que tem um filho dele para criar, se vê sozinha, sem amparo ou auxílio financeiro do rapaz; a outra, com a casa de tijolos inacabada, ostenta eletrodomésticos típicos dos lares mais abastados. Situação inaceitável que serve de combustível para que Hermila siga a sua vida em desprendimento de tudo aquilo que a pudesse fazer ficar.

Figura 43 - Hermila a pé, com o filho nos braços após conversar com a ex-sogra  
(AÏNOUZ, 2006, 22'32")



O olhar curioso segue com ela. Hermila demonstra um traço observador que o espectador pode verificar em cenas como a da passagem do trem, capaz de transportar animais, coisas e pessoas a longas distâncias. Terrestre como Hermila, o trem percorre os trilhos ao lado da moça com a velocidade de quem não tem tempo a perder.

Figura 44 - Com curiosidade, Hermila observa o trem que percorre os trilhos  
ao seu lado. (AÏNOUZ, 2006, 50'56")



Embora observe o trem seguindo viagem sobre os seus trilhos, é na *estrada* o seu lugar. Com o sorriso e as expectativas renovados, Hermila segue viagem olhando através do vidro da janela. Desta vez o fardo está leve, pois a bagagem contém poucas coisas, inclusive o seu filho não vai com ela.

Figura 45 - Hermila sorrindo ao partir. (AÏNOUZ, 2006, 1:08'18")



Hermila na estrada segue no ônibus de viagem para o destino que não fica exatamente explícito na trama, mas que é possível depreender pela obstinação da moça ao se esforçar para conseguir dinheiro suficiente para a sua partida. Porto Alegre é o lugar mais distante de Iguatu que se pode chegar em uma viagem de ônibus, onde imaginamos e temos indícios do próprio diretor, ser o lugar para onde vai.

Como vimos até o momento, os meios representativos dos espaços geográficos de *O céu de Suely*, conforme selecionamos, *a cidade de Iguatu*, *o acostamento* e *a estrada*, são determinantes para o desenrolar da narrativa no que diz respeito a execução das cenas de mais relevância, assim como a evolução da personalidade da jovem e seu processo formador de identidade. Este processo muito se fundamenta por meio das memórias e de seu retorno aos locais por ela dantes frequentados, sua errância *nômade, vagabunda e migrante* existencialista, e a sua figura livre de raízes, “flutuante”, como disse Karim em entrevista, multicultural.

### 3.2 Gênero ((e)(m)) deslocamento: Hermila-Suely, Georgina-Jéssica, Maria-Ivonete... a(s) personagem(ns) feminina(s), estrelas do *CÉU* de Suely

Finalizaremos, pois, este terceiro capítulo evidenciando as personagens femininas que compõem a narrativa de modo central. São elas: Hermila-Suely, Maria-Ivonete, Zezita-

Rosário, Georgina-Jéssica e Marcélia-Eliane, respectivamente a protagonista da trama, a sua tia, sua avó, a sua amiga e a ex-sogra.

Os nomes duplos não são utilizados desta maneira ao longo da narrativa, uma vez que há diferenças entre os nomes das personagens selecionados para o filme e os que foram publicados no roteiro, dois anos após o filme em cartaz. Os nomes à esquerda são aqueles utilizados durante as filmagens do longa-metragem, bem como os da direita podem ser lidos tanto nas rubricas quanto nos diálogos escritos do roteiro publicado.

Retomamos e reforçamos a questão do duplo se apresentar, ainda, não somente como a coexistência dos nomes das personagens em roteiro publicado e filme, nem mesmo como a exteriorização do eu em outra entidade que o imita, mas também para a criação de uma metanarrativa, ou seja, a narrativa dentro da narrativa.

É bem verdade que, tanto a nomenclatura Hermila, quanto Suely, fogem à regra estabelecida para as demais personagens com as duas versões de nomes, femininos e masculinos. Durante a leitura do roteiro publicado, por exemplo, fica evidente que o único nome para a personagem primária em questão é *Suely*, do começo ao fim, no entanto, na versão cinematográfica, Suely é o nome utilizado especificamente durante a cena que categoriza a relação sexual entre o vencedor da rifa e a moça.

Para aquele instante, ela não quer ser a Hermila que é mãe, neta, sobrinha, amiga, a quem todos conhecem em Iguatu. Ela pede licença à sua vida secular para encarnar o seu duplo para viver a aventura que lhe foi capaz de trazer recursos financeiros necessários para começar a ajudar a sua família e recomeçar no sul do país. Afinal, ela deixa claro em discussão com a tia, na página 79 de Aïnouz (2008), “quero ser puta não, tia.”



Figura 46 - Hermila pensativa se mantém deitada na cama da casa de sua avó.

(AÏNOUZ, 2006, 47'32'')



### 3.2.1 Hermila (e) Suely

Os primeiros contatos com a trama são estruturados de forma que a leitura que se faça da personagem Hermila é a de uma jovem apaixonada, sonhadora, que retorna para a sua terra natal com o peso da bagagem, um filho nos braços e a promessa do marido que ainda estava em São Paulo, cidade de onde ela vem, que viria depois, e juntos venderiam CDs gravados de forma clandestina no comércio de Iguatu, pois a vida na megalópole não foi das mais fáceis.

A figura da mulher frágil e dependente do homem é recuperada neste instante, pois é como se pudéssemos dizer que na sociedade o fantasma da cultura patriarcal está sempre presente, regendo muitas leituras e direcionando muitos olhares durante a interpretação e compressão textual. Consideramos, portanto, a seguinte visão de Giddens (1993), *apud* Santos (2015). Na sequência inicial da trama visualizamos um ideal de amor romântico, um amor que “rompe com a sexualidade, embora a abarque; a ‘virtude’ começou a assumir um novo sentido para ambos os sexos, não mais significando apenas inocência, mas qualidades de caráter que distinguem a outra pessoa como especial” (GIDDENS, 1993, p. 51). Os primeiros quarenta minutos da obra, atravessam um universo de ausência, onde a protagonista espera o retorno de

seu marido. A presença vazia de Mateus postula que a presença social de um homem está sempre relacionada à promessa de poder que ele encarna, seja econômico, sexual, moral, físico ou temperamental. Esse poder é exterior ao próprio homem, podendo, inclusive, ser fabricado. O importante é que ele possa apresentar um poder que exerce sobre outros. (GIDDENS, 1993, *apud* SANTOS, 2015, p.5).

A figura de Mateus, inicialmente, confere respeito e esperança, já que nos discursos de Hermila ela se referia a todo instante ao rapaz como “meu marido”, e é capaz de dizer repetidas vezes o nome completo do filho que tem com ele, somente para reforçar o registro com o sobrenome de Mateus. No Sertão, é comum que moças engravidem ainda muito jovens, da mesma forma em que ocorre nas zonas urbanas, nos locais de menos oportunidade e acesso à instrução, como temos visto na contemporaneidade.

A prática de se casar ainda muito jovem era vista como comum no Nordeste: moças com 14 anos e os rapazes perto dos 20, casavam-se e tinham muitos e muitos filhos. Culturalmente, os filhos eram sinônimos de mão de obra nas lavouras e tarefas mais braçais, realidade de muitos ascendentes das famílias brasileiras, sobretudo do século XX.

No caso de Hermila, 21 anos, um a mais que o namorado, não houve casamento, mas houve fuga e vislumbre de uma possível vida melhor na região Sudeste. Jovens impulsivos, saíram da pequena cidade sem olhar para trás. Posteriormente, somente Hermila retorna, enganada pela promessa de que ele também regressaria.

O tempo decorrido em que Mateus não retorna faz com que Hermila se entristeça e sinta a sua confiança traída. O rapaz de quem tinha a palavra de estarem juntos, “que se casaria com ela ou morreria afogado”, não era o mesmo Mateus por quem tinha se apaixonado. Na medida em que as coisas foram se tornando mais claras, Hermila também, pouco a pouco, não respeita mais a sua ausência, ou a memória daquilo que vivenciaram e ainda tinha a esperança de continuar vivenciando. A partir deste instante, o espírito livre que compõe a identidade de Hermila, o mesmo que a levou de Iguatu para São Paulo, impetuoso, sem pensar nas consequências, retorna para o tempo presente da moça

Muitas vezes a imagem da mulher é classificada como frágil, sensível e dependente de um homem (RODRIGUES, 2009). De certa maneira, essa primeira impressão da protagonista não é muito diferente do que é proposto no melodrama, e no que é estabelecido pela ideologia dominante quanto ao papel do homem e da mulher, também aos ideais do amor romântico. Porém, ao pensarmos na memória, e nessa representação de memória da obra, como dirá Lissovsky (2005) para Walter Benjamin o agora é a ocasião onde o passado e o futuro visam um ao outro, ou seja, no caso de Hermila, e da obra em si, os vários agoras possibilitarão ressignificar e convergir o que até então fora e o que será apresentado. (A memória) ela não é unidirecional, não é um acontecimento que surge no presente e se volta para o

passado (como nos sugere a ideia de rememoração), mas bidirecional, onde o passado visa, na mesma medida em que é visado, o futuro. O tempo onde essa reciprocidade tem lugar é o agora. (LISSOVSKY, 2005, p.6 *apud* SANTOS, 2015, p.5).

Hermila, ao mesmo tempo em que se alegra com os primeiros instantes de liberdade, se entristece com a angústia contida na solidão e no abandono. Sem Mateus, é ela, a partir de então, a única a se responsabilizar pelo filho de apenas dois anos do casal, e ao compromisso de ajudar a única família que sempre lhe estendeu a mão e lhe deu um lar ao longo de sua vida até ali: sua avó e tia.

O desprendimento foi tanto que Hermila pôde satisfazer suas vontades ao reencontrar seu antigo namorado João, ou mesmo durante as festas noturnas que frequentava com a tia, suas danças, bebidas alcoólicas, os flertes com muitos rapazes: ela era a novidade do bairro e chamava a atenção por onde passava. Ao conhecer Georgina, jovem sorridente, falante, que se sustentava sozinha com o dinheiro que recebia dos programas que fazia, desperta-lhe, inclusive, a curiosidade de saber quanto se ganha e como é viver da prostituição.

Como vimos, Hermila deixa claro que não tem a intenção de se tornar uma profissional como Georgina, mas tem urgência de dinheiro. A sua criatividade une a possibilidade de que em uma única noite, ela satisfaça alguém do vilarejo recebendo um alto valor por isto, valorizando a sua imagem através da venda de rifas cujo prêmio seria uma noite de prazer com ela, a moça cobiçada das festas noturna que frequentava.

Mas, alguns indícios já demonstram algumas possibilidades em meio à espera: Hermila frequenta festas, vende rifas de whisky, conhece Georgina (a amiga prostituta de sua tia) e relaciona-se com um ex-namorado, João. Dessa forma, movimentos de resistência, afetos e escapes já são vivenciados. Conceitualmente, a discussão em torno da ideia de representação é densa, no feminismo três eixos são articulados para a ideia de representação: 1-representação social, 2- representação política e 3- representação estética. Fatores que não se desassociam, as representações sociais “assim concebidas, permitem captar os significados que as pessoas em suas vidas cotidianas atribuem de forma mais ou menos coletiva aos fenômenos sociais que a cercam”. (RABENHORST; CAMARGO, 2013, p. 987). Esteticamente, estamos sempre diante de imagens que constroem outra imagem, uma segunda representação, que “determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. Tais imagens enviam informações sobre “o que é e não é o feminino. (BERGER 1977, *apud* RABENHORST; CAMARGO, 2013, p. 993 *apud* SANTOS, 2015, p.5).

A progressão de Hermila estava atrelada ao movimento de sua evolução. A personagem, aos poucos, se transforma diante do leitor, e deixa para trás seus aspectos romantizados e frágeis. Como vimos na citação acima, Hermila constrói a sua imagem, também, mediante fenômenos sociais que a cercam, e sua relação com a ausência de Mateus,

com as necessidades de sobrevivência latentes, assim como a interação os tipos de pessoas que se aproximam dela podem ser considerados os fenômenos sociais necessários para lhe despertar uma outra Hermila.

Talvez, Hermila permanecesse em um viés representativo estereotipado social e estético se ela fosse apenas Hermila. Ao perceber que Matheus não voltará, a protagonista decide novamente ir embora de Iguatu. Hermila não quer reencontrar Matheus, seu intuito é partir para o mais distante possível. Hermila, então, decide rifar seu próprio corpo para conseguir dinheiro e partir. Outro ato se inicia na obra e nasce uma nova mulher: Suely, menos frágil e mais dona de si. Porém, essa ressignificação do eu, não exclui Hermila, há uma reinvenção da própria. (*Apud SANTOS, 2015, p.5*).

A outra Hermila resgata um pouco da Hermila vivaz, ativa e destemida de antes de Mateus, e esbarra com a sua versão intensa personificada em *Suely*. Mais ainda, é firme e reúne as versões que tem de si mesma mais infantis, a que precisa ser mãe solteira, a que apanha da avó sem revidar por entender que a mesma enxerga o ato de rifar-se como uma desonra para a família, e tantas outras que seguem viagem com ela para o lugar mais longe de Iguatu.

Figura 47 - Hermila em casa de Georgina, tempo ocioso, olhares perdidos.  
(AÏNOUZ, 2006, a 47'02")



### 3.2.2 Georgina – Jéssica

A jovem conhecida como “a princesinha do posto”, que no roteiro publicado atende por Jéssica e no filme por Georgina, no auge de seus 22 anos aparece na trama de forma independente. Representa um lado a que Hermila, de certa forma, quer ter acesso, mas não sabe como. O lado da liberdade.

No entanto, o preço a ser pago por este tipo de liberdade e independência vivido por Georgina é alto, e envolve os maus olhares e comentários da sociedade a qual pertence e sabe sobre como se sustenta.

Georgina possui uma casa pequena, poucos móveis, e sem grande demanda de tarefas domésticas a fazer, até porque sem filhos e morando sozinha, não tem motivos para manter este tipo de rotina. O acesso a esta informação se dá por meio das imagens acima, e pelo fato de ser o local para onde Hermila vai após discussão com a avó sobre o assunto das suas rifas estarem correndo pela cidade e constrangendo-a.

Em uma conversa Hermila pergunta a Georgina quanto ela ganha por programa, as duas conversam sobre isso, os baixos ganhos e o ofício são árduos, um programa de uma noite inteira teria um valor de sessenta reais. Em outra cena, em que as duas saem para dançar e se divertir, Hermila fica com um rapaz e intenciona-se sexualmente. O quadro aproxima-se dos dois e ela pergunta se ele não tem interesse em comprar sua rifa: “Uma noite no paraíso”. O rapaz pergunta seu nome, nesse momento ela se (re)apresenta: Suely. Esse é um marco de transição para pensar e repensar a protagonista. (SANTOS, 2015, p.6).

Georgina surge de forma impetuosa ao descer de um caminhão e ir direto beber um pouco da cerveja de Hermila e sua tia Maria na festa em que estavam. Queria sentir rapidamente outro gosto em sua boca que não fosse o de sujeira vinda de seu último cliente. A vida da jovem bastante comunicativa pode ser resumida em: trabalhar na prostituição, viver com o dinheiro que recebe, que não é muito, comprar roupas curtas e coloridas, bem como acessórios de plástico extravagantes como óculos e bijuterias, andar à toa pelo bairro e ir atrás de informações sobre os próximos locais para se divertir.

Figura 48 - A jovem Georgina com seus adereços (AÏNOUZ, 2006, 24'01")



Não é revelado ao público sobre o quão difícil deve ter sido a sua relação com seus familiares, sobre os possíveis maus tratos que pode receber das pessoas que a veem como objeto. Em diálogo com Hermila, a moça diz apenas sobre uma vez que tentou fugir de Iguatu quando tinha a idade de 14 anos, fato “ousado” comparado ao de Hermila que havia ido para São Paulo. O que vemos é que, apesar da vida que leva, Georgina se mostra uma amiga solícita a quem Hermila e Maria querem por perto.

### 3.2.3 Maria - Ivonete

A tia Maria é para Hermila mais que uma tia: é uma grande amiga. É ela quem recebe a jovem com as bagagens e o filho nos braços recém-chegados de São Paulo. Representação de seu porto seguro, Maria é uma jovem mulher que possui empatia suficiente para se colocar no lugar do outro, talvez, justamente, por saber como é estar do outro lado, lado daqueles que passam por dificuldades e não encontram consolo.

Em outro corte, Hermila conta a sua tia: “Eu vou me rifar, tia.” Sua tia questiona: “Ixe mulher, que ideia de puta é essa?”. A protagonista então posiciona-se: “Não quero ser puta nada, não quero ser porra nenhuma”. Hermila, então, passa a vender sua rifa, aos poucos, a história espalha-se pela cidade. Sua avó descobre por terceiros as atitudes de Hermila e a questiona, perguntando se ela “não tem nada para lhe dizer” - a cena é intensa - a avó a expulsa de casa e exige que Hermila lhe peça desculpas por suas atitudes. (SANTOS, 2005, p. 6)

O olhar de Maria é perspicaz, está sempre atenta. Moto taxista, exerce uma profissão ainda pouco exercida por mulheres. Não se sabe se o modo como vive contribui para que haja uma afirmação, uma imposição de presença mais masculinizada, que impõe respeito, e não passe a ser mais uma mulher sobre quem a vizinhança fale.

Figura 49 - Tia Maria com Hermila ao fundo à espera do ganhador da rifa.  
(AÏNOUZ, 2006, 1:01':10")



A tia de Hermila não apresenta nenhum tipo de vaidade, nem delicadeza típicas femininas. O afeto e o carinho que oferta fazem parte de outra personalidade: sua simpatia. Bastante alegre, Maria é uma das personagens que pode ser vista com leveza, sorriso no rosto e olhar, por vezes, apreensivo. Um de seus nomes faz jus ao significado cristão que carrega há tanto tempo: pura, a que intercede, resiliente e amorosa.

Seu maior sonho é ir para as praias de Fortaleza com Georgina, por quem é apaixonada, e vê-la se bronzear com um biquíni comprado especialmente por Maria. A dificuldade em viver este amor está, justamente, por não saber como a jovem reagiria diante de tal convite e confissão, pois está há bastante tempo vivendo sem relacionamentos fixos.

É Maria quem intercede por Hermila para que faça as pazes com a avó e retorne para casa. É Maria quem ajuda com o filho de Hermila, quando a moça não tem com quem deixá-lo. É Maria quem está presente nos melhores e piores momentos da vida de Hermila, e por trás desta relação de amor entre tia e sobrinha, há muita gratidão.

### 3.2.4 Rosário - Zezita

A avó de Hermila representa o peso mais conservador que advém de tempos mais antigos. Sozinha, Rosário, como é conhecida no roteiro publicado, e Zezita no longa-metragem, é a matriarca da família de mulheres, e que ainda trabalha fora para sustentar a casa.

Rosário aparece poucas vezes na trama, mas a sua imagem é associada à: maternidade e afeto com os cuidados que tem com Hermila e com o bisneto; ao trabalho árduo fora e dentro de casa, já que a rotina doméstica e o ofício da costura são também feitos por ela; à crítica e aos pré-julgamentos quando fica sabendo sobre a ideia da neta rifar o seu próprio corpo “para ficar rica, comprar uma casa para ela e Mateuzinho viverem juntos”.

O instinto duplo-triplo daquela que é mãe “três” vezes aponta em seu coração. A dificuldade de conceber os muitos falatórios a respeito da má fama adquirida da neta se mistura à compreensão de sua atitude desesperada para dar a volta por cima dos obstáculos causados pelo abandono de Mateus para com a moça. Não falamos aqui sobre aceitação, mas sim sobre entendimento e superação das questões que, por ventura, trouxeram mágoa mútua.

Rosário recebe a jovem com um “banquete” quando esta chega de sua *noite no paraíso*. Percebe que o pior (na visão dela) já passou, e não de passar por mais constrangimentos na cidade ao ouvir que sua neta “havia virado puta”. Ao se dar conta da dinheirama arrecadada por Hermila, e que não poderia prendê-la em Iguatu por mais tempo, Rosário pede que o bisneto fique para que ela o crie, enquanto Hermila se arranja no Sul.

A jovem concorda sem titubear, e assim, poderá compreender quão fundamental foi o ensinamento e a criação da avó em sua vida, agora com o seu filho.



### 3.2.5. Marcélia - Eliane

Figura 50 - I início da conversa entre Hermila e Eliane. (AÏNOUZ, 2008, p.51)



A mãe de Mateus aparece uma única vez na trama, mas é fundamental para que Hermila compreenda que, de fato, foi abandonada pelo rapaz e, que o mesmo não retornará.

Segundo Karim Aïnouz, através dela também vemos os itens de modernidade presentes no Sertão, tais como o sutiã com a alça de silicone que ela veste, e os eletrodomésticos aos quais se agarra enquanto fala, todos eles comprados com o dinheiro dado pelo filho que está em São Paulo e se esqueceu que tem um filho para sustentar também.

Seu comportamento egoísta faz com que Eliane não se compadeça da situação da ex-nora e de seu neto. Não comenta sobre uma possível ajuda financeira, pelo contrário, reforça a ideia de que o seu filho é jovem e que precisa viver a vida dele em São Paulo Sem perceber, se transformou em mais um objeto de adorno, frio e vazio exposto em sua casa.

É necessário reforçar o detalhe de que Karim Aïnouz opta por manter os nomes das personagens no filme tais quais são na vida real dos atores. Com o objetivo de fazer com que ator e personagem estivessem os mais próximos possíveis um do outro, experimentariam, portanto, as alegrias e os embates empíricos vivenciados por dezenas de cearenses daquela região. Entendemos que este capítulo se torna relevante pela capacidade de se relacionar com os demais, ao trazer estudos sobre a personagem Hermila em relação à sua trajetória migrante, demonstrando aos leitores que se trata de uma jovem mulher, mãe, neta, sobrinha, amiga, amante, que além de todas estas denominações, ela atende também por *liberdade*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O céu de Suely (2006), direção e texto de Karim Aïnouz em parceria com Felipe Bragança e Maurício Zacharias, como vimos, trata-se de uma obra fílmica capaz de trazer um novo ponto de vista sobre assuntos que giram em torno do processo de migração no Nordeste brasileiro. O casal Hermila e Mateus, diferentemente de tantas personagens que ilustram as variadas narrativas existentes na literatura dos séculos XIX e XX, não sai expulsos pela seca, pela fome, ou qualquer outro contexto que motivasse a partida.

A contemporaneidade modificou, inclusive, os motivos de muitas migrações como as de Hermila. Talvez a busca por uma vida melhor seja aquilo que mais se aproxima dos motivos dos séculos anteriores, mas ainda assim, não é o principal fator. O que vemos diante de nós é maior aceitabilidade de que sua região possui traços áridos os quais é necessária a convivência, mas ao maior sinal de calamidade há medidas de políticas públicas, estágios de alerta e auxílio das cidades vizinhas que antes não havia.

O que em outros tempos era sinônimo de descaso e abandono, hoje aparece nos noticiários e agências de viagem como convite ao turismo. Quanto mais exótico e menos habitado/explorado, melhor. Vimos, em citações ao longo do trabalho, quão colorida e ruidosa é a cidade do interior do Ceará, e como há influência estrangeira, em todos os sentidos, presentes no vestuário, na tecnologia em eletroeletrônicos-doméstico-portáteis, no comércio e nas canções por eles mesmos parodiadas e modificadas.

Não é urgente sair de uma cidade pequena como Iguatu em pleno século XXI para, de fato, viver modestamente. É bem verdade que tivemos conhecimento de uma vida mais simples, com empregos comuns como a costura da avó Rosário, o moto táxi da tia Maria, as pequenas lojas e armazéns, no entanto, a vida vivida naquele lugar não faz tamanhas exigências. Ainda não se assemelha à capital Fortaleza, e demais capitais nordestinas, com suas universidades, centros de pesquisa, parques aquáticos, grifes de roupas inteiras feitas à mão com o que de melhor existe na renda brasileira como as da estilista Martha Medeiros<sup>4</sup>, enfim, ainda não se assemelha, mas assim como algumas mudanças, pouco a pouco, têm a

---

<sup>4</sup> Martha Medeiros é uma estilista apaixonada que fez da renda feita à mão sua matéria primordial. Desenvolveu e lapidou seu processo de criação através dos anos, desde a infância em Alagoas, nos anos 60, quando era incitada pela avó a observar a natureza ao redor como principal fonte de referência e inspiração: “Veja a mistura das cores nas falésias, do marrom ao terracota passando pelos alaranjados. Isso é moda”, lhe dizia a senhora, enquanto a ensinava a costurar roupas para suas bonecas.

(Fonte: <https://marthamedeiros.com.br/index.php/institucional.html> acessado em Set./2019).

capacidade de transformar uma cidade, também é capaz de transformar seus habitantes. Transformou Hermila.

Transformou Mateus também. Ao primeiro sinal de que um lugar como São Paulo poderia lhe oferecer ainda mais do que aquilo com o que já convivia em Iguatu, não titubeou: embarcou para não mais voltar. O interessante é que ele não retorna, mas se faz presente através dos momentos de lembrança que Hermila tem dele, através da presença do filho, através do dinheiro enviado para Eliane (sua mãe), e através também dos eletrodomésticos que ela faz questão de exibir comprados com este mesmo dinheiro. Mateus se faz presente, inclusive, por estar ausente. Ele e a vida utópica que levam aqueles que chegam a São Paulo, sobretudo do Nordeste, agora são um.

Assim como Mateus, as demais personagens de Karim Aïnouz componentes da película, rompem, distorcem, por assim dizer, o estereótipo construído ao longo dos anos por tantos leitores e espectadores atentos. A saber, por exemplo, as principais figuras masculinas da trama, Mateus e João, são ausentes em seus múltiplos sentidos. O primeiro é fisicamente ausente. No roteiro publicado há fotografias nebulosas daquilo que vem a ser a sua figura. No filme, ele aparece na introdução, cujas imagens são igualmente nebulosas e distorcidas, ou personificado através de sua voz na única vez que Hermila consegue lhe falar ao telefone público.

O segundo rapaz, o João, é ausente em atitudes. Não toma partido, está sempre posicionado atrás ou ao lado de Hermila, e segue na defensiva, amedrontado pela ideia de que a moça se afastará dele novamente. Ele a ama, mas não gosta da Hermila atual, pois sabe que a jovem não pertence mais àquele lugar, não quer levar a vida tradicional casada, doméstica, mãe de filhos e sem expectativas. Hermila se tornou maior que a própria cidade, está além do que o lugar lhe pode oferecer.

Com tais considerações, somos capazes de observar que o propósito de toda a produção fílmica, para nós, foi o de trazer ao público um filme objetivo, direto, intenso e repleto de sentido em suas linhas e entrelinhas. Afinal, uma produção de contexto nordestino, cujas personagens principais são mulheres, em que os homens estão em menor grau e em menor relevância, uma produção como esta, ao mesmo tempo que evidencia os avanços obtidos pela e na região, trata, também, de questões como a prostituição, a coisificação dos seres, e o valor/preço que há em tudo, temas, inclusive, frequentemente discutidos nos dias de hoje.

Em nossas lembranças sobre as páginas lidas ou as cenas vistas, há personagens secundários que apareceram muito rapidamente, mas que trouxeram práticas e discursos que nos levam à reflexão. Apenas com o intuito de exemplificar, temos na minutagem (AÏNOUZ, 2006, 45”35”) a conversa, a princípio, despreziosa entre Hermila e um rapaz, homossexual, que corresponde ao diálogo e possíveis gracejos. No entanto, quando Hermila lhe oferece a rifa que está vendendo para que tenha uma noite com ela, automaticamente seu discurso se modifica e se intensifica com palavras de ódio e atitudes machistas, intolerantes. O rapaz a associa a uma garota de programa, o que duplamente reforça seu ato intransigente, a pega pelo braço com força, e a empurra, lhe diz palavras ofensivas, e a expulsa do estabelecimento onde estão.

Em outra situação semelhante a essa, Hermila oferece suas rifas, que custam R\$15,00 cada, a um pequeno grupo de rapazes moto taxistas, sem nenhum medo ou pudor. Ela está determinada a conquistar o seu objetivo que é o de levantar a quantia necessária para ir para o Sul. No entanto, houve gracejos igualmente machistas que a comparam a uma mercadoria. O combinado é que alguns concordariam em pagar a metade do valor, ou seja, R\$ 7,50 para que pudessem “experimentar”, e caso aprovassem, pagariam o restante. (AÏNOUZ, 2006, 39”25”).

Aqueles que não concordavam com os colegas exemplificaram através de seu próprio trabalho como moto taxista, em que os clientes não pagam a metade do valor antes da corrida e a outra metade após, mas a cobrança do valor inteiro é feita na embarcação do veículo, ou acertado no fim dele. Ainda assim, mesmo com o objetivo de atenuar a situação, vemos o discurso encoberto que reifica o indivíduo, neste caso, a mulher na pessoa de Hermila.

Ao exemplificarmos as personagens da trama, e observarmos o espaço também como um elemento narrativo de grande relevância a este contexto, trazemos a ideia de que a relação entre o lugar e o sujeito, de certa forma, estará sempre presente quando o assunto trabalha justamente com o regional, como é o caso do Nordeste. Seja por algum resquício do estereótipo que mencionamos anteriormente, seja pela relevância do conteúdo que se renova, se reinventa e se modifica com o passar do tempo.

A relação entre o espaço e o sujeito não está fundamentada apenas nas marcações geográficas, territoriais, mas também à toda uma construção cultural. Tal construção acarreta a uma formação bilateral e recíproca entre os envolvidos (tradução livre de CASEY, 2001), neste caso, tanto o meio quanto o indivíduo se constroem à medida que se contatam.

Sendo assim, ir para um novo lugar ou retornar ao de suas origens envolve, ademais, relações de poder entre as regiões e os próprios processos sociais. Hermila é a pe(r)(s)so(n)a

apta a realizar e a demonstrar como o processo de deslocamento é, ao mesmo tempo, preciso, fundamentado, concreto e simbólico. Este processo de deslocamento mediado pelos espaços, é, inclusive capaz de (trans)formar identidades, personalidades, através do contato com esta mobilidade e com a cultura presente no novo.

Há um constante processo de adaptação das personagens, quer seja esta adaptação aos ambientes, quer seja aos hábitos e costumes dos locais/pessoas, quer seja às novas experiências propiciadas pelo somatório de todas essas partes. É importante salientar, que num primeiro momento o retorno ao seu lugar não é algo leve, simples ou agradável. A sua chegada, após a descida do ônibus que para na rodovia de Iguatu, é arrastada com o peso que carrega; tudo lhe parece incomodar. No processo errante de Hermila, os novos valores adquiridos no espaço paulistano não coincidem com os daquela cidade, onde, a princípio, algumas coisas mudaram, sim, mas não foram bastantes para conformar a nova identidade da personagem.

O diretor da trama problematiza o retorno do migrante à sua cidade natal, o que à priori poderia simbolizar o ato de recomeçar e resgatar as raízes, não apenas afetivas e memorialísticas, mas identitária, que sofrem com o distanciamento e geram crises muitas vezes. No entanto, Aïnouz retorna com uma personagem migrante, que é mulher, jovem, que se tornou mãe há pouco tempo e ainda parece viver em um mundo ideal, onde todos os planos dão certo e os sonhos se realizam, um a um, da melhor maneira possível.

Esta mulher é Hermila. Hermila vive o dilema de ver esses planos fracassarem. O namorado/marido Mateus, paixão avassaladora, não retorna para Iguatu conforme combinaram, o que lhe traz um sentimento de traição da confiança depositada, ira e ressentimento. A dificuldade financeira começa a se agravar, e os sentimentos de injustiça e contestação presentes no trabalho árduo e de baixa remuneração, aumentam exponencialmente em seu peito. Hermila oscila entre o sorrir enquanto dança e se distrai nas festas à noite, e entre entristecer-se durante o dia, inconformada com a vida que tem levado desde que retornou a Iguatu.

Esses personagens inadequados possibilitam, então, um ato de confronto, que eu acho, especificamente falando do Brasil, que é uma coisa muito importante. Não o confronto pelo confronto, enquanto exercício de uma violência meio narcísica, mas o confronto enquanto atitude promotora de movimento e de mudanças. Não é que eu sinta falta de confronto nesse país, porque ele é cheio de confrontamentos, mas de um confronto que ande para frente, que promova uma mudança e que indique que dali para frente pode vir a ser melhor. (AÏNOUZ entrevista concedida a FELDMAN, 2007, p.15).

Hermila é inadequada, mas repleta desses confrontamentos necessários que “fazem andar para frente”, segundo o próprio Karim Aïnouz no trecho retirado da entrevista concedida a Ilana Feldman para a revista Cinética. Ao falarmos de Hermila e de suas inadequações, colocamos em pauta, na mesma medida, todo nosso olhar sobre a obra fílmica e a que existe em formato de roteiro, publicada posteriormente ao lançamento do filme em 2006.

Para tanto, modulamos o nosso trabalho em três capítulos que se relacionam através de seus assuntos distintos. O primeiro capítulo, por exemplo, contemplou os estudos sobre os diálogos intermidiais existentes entre a literatura e o cinema, sobretudo, na contemporaneidade. Fizemos um movimento de volta ao processo transformador da arte como um todo, até chegarmos ao contexto cinematográfico visto como um novo meio que capaz de contribuir com a expansão cultural, assim como o fez a fotografia, e a transmissão radiofônica, a saber.

No tocante aos meios que promovem a expansão cultural, além do cinema, da fotografia, da transmissão radiofônica, e demais artes visuais como a pintura e as esculturas, temos a literatura. A literatura, por muito tempo, esteve vinculada a outras expressões artísticas, ou reduzida apenas à arte através das palavras.

Deste modo, recuperamos ainda neste primeiro capítulo os estudos sobre o comparatismo, para esclarecer, inclusive, que mediante a tais estudos e aos estudos sobre intermidialidade, adaptação e transposição, toda arte é específica e particular, e não concordamos com a ideia de que uma segunda obra será sempre um subproduto da primeira, que não tem a potência suficiente para existir de maneira independente e gerar suas próprias interpretações.

Ao acionarmos os estudos sobre comparatismo, literatura comparada, entendemos que a literatura comparada se integra às demais disciplinas que estudam o literário, complementando-as com uma atuação específica e particular. (CARVALHAL, 2006, p.86). É a Literatura Comparada responsável por estabelecer relações de interpretação entre expressões artísticas de diferentes locais, bem como entre a linguagem empregada na expressão da obra em questão, e/ou a tradução dela para outra esfera artística, podendo se manifestar por meio da música, do teatro, do cinema, da poesia, da prosa, da maneira como os temas são abordados e influenciados pelo olhar de quem traduz ou de quem lê. É o diálogo entre Literatura e as demais expressões humanas.

Dispomos dessa vertente comparatista no referido trabalho. Entendemos *O céu de Suely*, roteiro e filme, como produções unas, que confluem, se participam e colaboram para as suas existências (des)acompanhadas, e por analisarmos tanto a película de 2006, quanto o roteiro publicado pela Imprensa oficial do estado de São Paulo, em 2008, acreditamos que ambos têm muito a oferecer de maneira individual, como também de maneira coletiva, ao estabelecerem possíveis diálogos interpretativos.

Assim, como afirma Balázs (1983), nós estamos no filme! Nossa consciência se identifica com toda a trajetória dos personagens, com a narrativa que nos é apresentada, e passamos a olhar o mundo pelos olhos deles. Ainda no primeiro capítulo comentamos sobre quem é o diretor Karim Aïnouz, e falamos a respeito da narrativa de *O céu de Suely*. E por meio dessas identificações com tais elementos narrativos, seguimos com Hermila por caminhos que contribuem com sua busca de ser quem é, e da vida que quer levar, bem distante de Iguatu.

O segundo capítulo intitulado *entre a palavra e a imagem: o roteiro como gênero literário*, trazemos a proposta de análise do roteiro publicado, esmiuçando os aspectos do texto literário presente no texto de instrução, como é o caso do próprio roteiro, com toda a sua demanda de rubricas explicativas.

Não temos, portanto, a pretensão de estabelecermos verdades absolutas, ou mesmo nos aprofundarmos um assunto que deve ser estudado separadamente, afinal, transitar por entre os tipos de textos, e considerar o gênero roteiro como pertencente ao campo literário é de muita densidade e responsabilidade. No entanto, mencionamos a multiplicidade significativa existente na palavra *gênero*, enveredando para o lado da sexualidade, no que diz respeito ao *gênero feminino*, e ainda para o lado *textual* ao longo dos capítulos deste trabalho.

O roteiro publicado, através do registro acima, tem a possibilidade de mostrar um enredo com traços de uma prosa literária que apresenta em seus diálogos os registros informais de um determinado grupo social: jargões, calões, frases curtas sem complexidades lexicais, distantes do formato padrão da língua. Frases como “e é grande o menino, daqui a pouco já vai tá andando por aí...” (AÏNOUZ, 2008. p.17), trabalham com a marcação intensa adverbialidade e redução verbal, típicos de uma conversa coloquial que poderia estar presente em outras obras literárias.

Ao longo da análise percebemos as muitas cenas que não foram incluídas nas filmagens, bem como a mudança dos nomes das personagens: Aïnouz opta por fazer com que a obra cinematográfica tenha os mesmos nomes dos atores que interpretam tais papéis, como

se seu próprio *eu* pudesse ter a experiência de viver aquela vida, de lidar com aquele tema e com aquelas situações bem mais de perto.

Analisamos a personagem Hermila na obra textual de 2008, e vimos como as personagens femininas se destacam em meio às masculinas, ainda que timidamente, ainda que a passos largos, e mais ainda pela posição defensiva e distanciada que os primeiros se encontram. Ainda que seja também por essas razões, vemos representações de mulheres que se distanciam dos lugares-comuns estabelecidos pela cultura patriarcal: não há retratos de donzelas, esposas ou mesmo donas de casa em destaque, pelo contrário. As que são surgem na trama como a crítica que menospreza Suely por querer rifar o seu corpo, como as mulheres da vizinhança, ou mesmo a atendente da loja que vende uma peça de roupa para Suely.

É sobre essas mulheres que, de alguma maneira não se enquadram nos paradigmas sociais por muitas vezes possuírem o status de prostitutas, mães solteiras, *gays*, enfim, mulheres como Suely, sua tia, avó e amigas que dedicaremos as próximas reflexões.

O terceiro capítulo e último vemos a construção, sobretudo, da identidade da personagem Hermila em seus processos errantes. Atribuímos esta errância às considerações sartreanas do existencialismo, tais como as noções *nômades*, *vagabundas* e *migrantes*. Hermila tem cada uma delas presentes em si, despontando em momentos específicos de sua relação com o meio e de seu constante deslocamento.

Destacamos *a cidade de Iguatu, o acostamento e a estrada* como espaços capazes de informar sobre as atitudes e traços de Hermila. A sua identidade se reafirma por meio de seu projeto itinerante. Stuart Hall (2006) entre as páginas 88 e 89, considera a identidade das pessoas que sempre estiveram dispersas de sua terra natal algo como apta a intersectar e atravessar fronteiras com mais facilidade, ainda que essas mesmas pessoas detenham fortes vínculos com sua origem.

Os laços invisíveis, mas sensíveis, mantidos com as suas tradições lhes trazem memórias as quais foram necessárias à construção de sua identidade até então, no entanto, em suas condições de seres não unificados, assumem-se pertencentes a não apenas uma casa em particular, mas sim a várias”. As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. ”

Encaixa-se, pois, Hermila no conceito de ser híbrido na contemporaneidade não representa um absolutismo étnico: é nordestina, adquire costumes paulistanos tal qual a mecha loira no cabelo, e está sempre ligada ao novo. Tende a ser, portanto, traduzida, justamente por



sua aquisição multicultural dos lugares para onde vai. Para tanto a *estrada* é fundamental, já que a jovem vive em constante processo de (re)construção de si, e em constante mobilidade. Seja a estrada de terra batida, seja a revestida de asfalto pelas empresas de estradas e rodagens, terá o mesmo objetivo: o ir e vir.

Portanto, o presente trabalho que muito falou sobre as formas de vermos um texto, seja ele qual for. O diálogo entre o cinema e o roteiro de Karim Aïnouz evoca assuntos que se mantêm relevantes na atualidade, tais como as questões que envolvem o gênero feminino, ainda mais em um contexto regional como o Nordeste em que sempre estiveram como coadjuvantes. A questão da reificação do sujeito, a influência estrangeira no interior, os amores fracassados, as mulheres que sustentam seus lares, o homossexualismo velado, a memória, a (re)construção da identidade, as considerações sobre os espaços geográficos e os movimentos migratórios.

Com isso, acreditamos, que tenhamos atingido os objetivos inicialmente propostos, com a certeza de se tratam de assuntos complexos, relevantes e inesgotáveis, capazes de demonstrar a nós que muito mais temos a aprender e a ganhar com eles, que expor ou pontuar. Fica, portanto, o nosso “até breve, Iguatu”, pois desta vez seguiremos viagem com *Hermila*.

Ao traçarmos os caminhos de *O céu de Suely* de Karim Aïnouz, bem como das reflexões sobre os gêneros feminino e textual contidos nele, atingimos, portanto, os objetivos deste trabalho.

O interesse pela pesquisa que surgiu antes mesmo do início do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP/PPLIN), com duração de dois anos (2017-2019), foi consolidado com as muitas gratas descobertas sobre a temática e sobre o diretor cearense que se intitula cosmopolita.

Ainda no ano de 2019, ano de conclusão desta pesquisa, Karim Aïnouz finaliza e lança o seu mais recente filme, em parceria com a escritora Martha Batalha a quem o livro-base do enredo pertence, intitulado *A vida invisível*. Ainda no primeiro semestre, Karim e sua equipe composta por, ninguém menos que, Fernanda Montenegro, receberam o prêmio do festival de cinema em Cannes e representará o Brasil no Oscar de 2020 como melhor filme estrangeiro.

O enredo conta antigas cartas de sua irmã Guida, há muito desaparecida, surpreendem Eurídice, uma senhora de 80 anos, interpretada por Fernanda Montenegro em *A vida invisível* (2019). No Rio de Janeiro dos anos 1950, Guida e Eurídice são cruelmente separadas, impedidas de viverem os sonhos que alimentaram juntas ainda adolescentes. Veja a história destas duas mulheres, duas irmãs, tentando lutar contra as forças sociais que insistem em

frustrá-las. Invisíveis em uma sociedade paternalista e conservadora, elas se desdobram para seguir em frente.

Ao comentarmos sobre *A vida invisível* (2019), comentamos, sobretudo, a respeito da irrefutável maneira de fazer e *falar* cinema que Aïnouz possui quando o assunto é aquilo que, quase sempre, não é assunto, como a mulher, o nordestino, o homossexual, etnias não-calçasianas, assuntos estes presentes em *O céu de Suely* (2006), objeto de nosso estudo. Nada panfletário, mas autêntico, relevante e contemporâneo. Como dissemos há pouco no decorrer do trabalho, Aïnouz consegue falar sobre a dor escondida desses indivíduos, e mais precisamente, em nosso caso, da dor escondida e de toda a invisibilidade da mulher, mesmo sem ser.

Quando penso no cinema enquanto forma de discurso, eu não acho que seja o melhor lugar para se fazer o discurso do coletivo. Eu não sei como fazer isso no cinema e eu não sei se acredito no cinema que pretende fazer isso enquanto discurso. Eu me sinto completamente desarticulado e atomizado. Acho que o experiencial dentro de uma narrativa audiovisual é mais potente do que um discurso político do coletivo. Há no 8 cinema uma coisa da sensorialidade e suspensão daquele espaço que é bem diferente da TV. (AÏNOUZ em entrevista concedida a FELDMAN, 2007).

Em nossas buscas sobre artigos, entrevistas concedidas, vídeos e bancos de teses e dissertações, especialmente, na plataforma da CAPES, trabalhos esses que tivessem *O céu de Suely* como mote, encontramos doze (12) periódicos publicados analisando o longa-metragem com os mais variados interesses, sobretudo nas áreas de Psicologia e estudos sobre o comportamento humano.

Dissertações e Teses que envolvem a temática do cinema, do gênero, do espaço nordestino, dentre outros assuntos afins enquadraram-se em um total de 11.473.12 resultados, dentre eles Deslocamento, interculturalidade e transitoriedade migratória em filmes dirigidos por Karim Aïnouz, de André Aparecido Medeiros (2018), a paisagem nordestina no filme *O céu de Suely: uma análise de espacialidades no cinema contemporâneo*, de Manoel Meirelles Amorim Batista (2017), *Terra em trânsito: narrativas contemporâneas dos sertões nordestinos*, de Mayara Alexandre Costa (2014), e *Cinema, situação e liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre*, de Bibiana Nilsson (2017), apenas para citar alguns, sendo esta última um dos trabalhos que utilizamos para reforçar as palavras escritas no nosso.

Dentre tais buscas não houve até o presente momento algum trabalho que fosse homônimo a este, o qual contemplasse diretamente a ideia proposta sobre a articulação filme-roteiro publicado, bem como as análises que nos propusemos fazer sobre a ideia de gênero

(feminino/masculino e textual), a verificação de cenas, observação da personagem primária (Hermila/Suely) em relação às secundárias, a questão da construção da identidade, a mobilidade, a sexualidade, o existencialismo entre outros temas descritos em nosso índice e encontrados em nosso desenvolvimento.

Um trabalho, como dissemos, nascido antes mesmo de seu início no programa de Mestrado, uma vez que a questão do Nordeste e seus nordestinos estiveram presentes não somente nas monografias sobre Graciliano Ramos durante os cursos de graduação e especialização, também pela UERJ, nos respectivos anos de 2011 e 2013, mas como informamos na abertura do trabalho, nas muitas histórias recordativas de mãe, tias e avó nos almoços de domingo. Alagoanas do sertão nordestino, contemporâneas de Graciliano, e inspiração constante para que trabalhos como este sejam feitos. A elas, minhas Hermilas, reforço mo meu agradecimento.

Pela primeira vez lançamo-nos em um estudo que envolvesse uma mulher nordestina como personagem central, mulher esta que, em sua trajetória de ilusão, decepção, reestabelecimento emocional, ousadia e esperança, nos trouxe ensinamentos válidos para além dos escritos acadêmicos.

Acreditamos, pois, que tenhamos atingido os objetivos aos quais nos dispomos no começo desta exposição, todavia compreendemos que o diálogo entre a cinematografia de Aïnouz, as questões de gênero, e demais conteúdos relevantes são infindáveis, múltiplos, passíveis de mais explorações e gratas descobertas como a que tivemos até aqui.

## REFERÊNCIAS

AÏNOUZ, K. *Bomb Magazine*. Entrevista concedida a Tânia Cypriano em 1 de janeiro de 2008. Edição 102. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/karim-a%C3%AFnouz/>. Acessado em: ago. /2019.

\_\_\_\_\_. *Entrevista com Karim Aïnouz*. Entrevista concedida a Guilherme Sarmiento em 21 de dezembro de 2017. Revista Cine Cachoeira. ISSN: 2236-5990. Transcrição de Lucas Bonilho. Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2017/12/entrevista-karin-ainoiz/>. Acessado em: set. /2019.

\_\_\_\_\_. *Eu queria ser o Almodóvar brasileiro*. Entrevista concedida a Joana Oliveira em 6 de setembro de 2019. El País. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/04/cultura/1567601190\\_977066.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/04/cultura/1567601190_977066.html). Acessado em: set. /2019.

\_\_\_\_\_. *A política do corpo e o corpo político: o cinema*. Entrevista concedida para Ilana Feldman e Eduardo Cléber. Revista Cinética – Programa Cultura e Pensamento, 2007. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm). Acessado em: fev. / 2019.

\_\_\_\_\_. *O diretor de “A vida invisível”, Karim Aïnouz, é um exímio contador de histórias*. Entrevista concedida a Chantal Brissac em 01 de outubro de 2019. Disponível em: <http://revista29horas.com.br/sao-paulo/karim-ainouz-lanca-a-vida-invisivel/>. Acessado em: out. /2019.

\_\_\_\_\_. *O céu de Suely, às rés do chão*. Entrevista concedida a Leandro Saraiva. Revista do BRASIL. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/leandrosaraiva/o-cu-de-suely-ao-rsdocho>. Acessado em: set. / 2019.

\_\_\_\_\_. *Heloisa Tolipan TV*. Entrevista concedida a Heloisa Tolipan em 2 de setembro de 2019. Disponível em: <https://heloisatolipan.com.br/tv/tive-a-chance-de-falar-sobre-a-dor-escondida-das-mulheres-diz-karim-ainouz-sobre-a-vida-invisivel/>. Acessado em: set. / 2019.

\_\_\_\_\_. *Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz*. Entrevista concedida a Gabriel Carneiro em 15 maio 2014. Revista de Cinema. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-pertubacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/>. Acessado em: set. /2019.

\_\_\_\_\_. *“A vida invisível”, de Karim Aïnouz, representará o Brasil no Oscar 2020*. Matéria de Joana Oliveira em 27 de agosto de 2019. El País. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/27/cultura/1566924380\\_487008.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/27/cultura/1566924380_487008.html). Acessado em: set. /2019.

\_\_\_\_\_. *Karim Aïnouz: Por que um dos maiores nomes do cinema nacional foi viver em Berlim?* Entrevista concedida a Nina Lemos em 17 de março de 2014. Revista Trip. Ed. 230. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/karim-ainouz>. Acessado em: set. / 2019.

AÏNOUZ, K. *Omelete entrevista: Hermila Guedes, atriz de O céu de Suely*. Entrevista concedida a Marcelo Hassel em 16 de novembro de 2006 e atualizada em 21 de setembro de 2014. Revista Omelete. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/omelete-entrevista-hermila-guedes-atriz-de-o-ceu-de-suely>. Acessado em: set. /2019.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2007.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BALÁZS, B. *Nós estamos no filme e a face do homem*. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal: EMBRAFILME, 1983, p. 84-86; 92-96.

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Tradução: Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRAGANÇA, F. *Carta de Iguatu*. Revista Contracampo, 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/77/iguatu.htm>, acessado em: set. /2019.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, H. K. (Org.). *Nation and narration*. London: Routledge, 1999.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 44ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Trad. Maria Helena Kühner. 6ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

BRANDÃO, I., CAVALCANTI, I., COSTA, C. de L. (Org.) *Traduções da cultura: perspectiva críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, 2017.

BUTLER, J. P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CANDIDO, A. *A personagem do romance*. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2018.  
CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASEY, E. S. *Between Geography and Philosophy: What Does It Mean to Be in the Place-World?* Annals of the Association of American Geographers. v. 91, n. 4, p. 683-693, 2001. Disponível em: <https://philosophydocuments.files.wordpress.com/2014/11/22-geography-place.pdf>. Acesso em: set. /2019.

CAÚ, Maria Castanho. *O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura*. Revista Eletrônica REBECA 11. São Paulo, ano 6, vol. 1. p. 75-80, jun. 2017. Disponível em: [https://file:///C:/Users/lj/Downloads/372-1174-2-PB%20\(1\).pdf](https://file:///C:/Users/lj/Downloads/372-1174-2-PB%20(1).pdf) Acessado em: set/2019.

COUTINHO, E. F. e CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

DALCASTAGNÈ, R. *Imagens da mulher na narrativa brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/viewFile/3267/3201](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3267/3201). Acessado em: jul./2019.

EAGLETON, T. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

ECO, U. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIAS, T. de O. *Hélio Oiticica: Crítica de Arte*. [Sine loco] [sem data]. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=roKMAwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=h%C3%A9lio+oiticica+cr%C3%ADtica+de+arte&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwjgpaDq2NvkAhWmILkGHeRgDLsQ6AEIKTAA#v=onepage&q=h%C3%A9lio%20oiticica%20cr%C3%ADtica%20de%20arte&f=false> Acessado em: fev /2019.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Narrativas migrantes: literatura roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FONSECA, C. F. A. *O existencialismo e o século XX*. Disponível em: <file:///C:/Users/lj/Downloads/125986-Texto%20do%20artigo-239766-1-10-20170202.pdf> Acessado em: set. /2019.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 23ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

GRAÇA, M. da S.; AMARAL, S. B. do; GOULART, S. *Cinema brasileiro – três olhares*. Niterói: EdUFF, 1997.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP7&A, 2006.

HELENA, L. Oliveira, P. C. S. *Uma literatura inquieta: memória, ficção, mercado, ética*. – 1ª Ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.

KICKHÖFEL, T. R. *Entre literatura e cinema: o roteiro como gênero literário*. Letras escreve. ISSN 2238-8060. Macapá, v. 5, n. 1, 1º semestre, 2015.

LIMA, H. *O céu de Suely: contornos do feminino*. In: Representações do feminino no cinema brasileiro. Org. Helcira Lima. FALE/UFMG Belo Horizonte 2013. Disponível em: [http://150.164.100.248/vivavoz/data1/arquivos/representacoes\\_feminino\\_site.pdf](http://150.164.100.248/vivavoz/data1/arquivos/representacoes_feminino_site.pdf) Acesso em: fev. /2019.

MARQUES, I. H. *Sartre e o existencialismo*. Revista Eletrônica Print by FUNREI. São João del-Rei, n. 1. p. 75-80, jul. 1998. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/revistametanoia/numero1/ilda9.pdf>. Acessado em: set/2019.

MASSARINI, S. *Formatação básica de roteiro para cinema*. Disponível em: <http://www.massarani.com.br/rot-formatacao-roteiro-cinema.html>. Acessado em: jun/2019.

MONTEIRO, R. H., ROCHA, C. (Orgs.). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. ISSN 2316-6479. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2013.

NILSSON, B. *Cinema, situação e liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre*. 2017. 182 f. Dissertação. Porto Alegre - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS.

NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2010.

OLIVEIRA, V. L. *O céu de Suely: o (des) encontro do ser com o lugar e consigo mesmo*. 2017. 19 f. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/comsertoes/article/viewFile/4295/2692>. Acessado em: set. /2019.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. *Representações do corpo feminino na literatura*. (XAVIER, Elódia. Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.). Belo Horizonte, agosto de 2008. Disponível em: [https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/vertentes/Vertentes\\_32/maria\\_do\\_rosario.pdf](https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/vertentes/Vertentes_32/maria_do_rosario.pdf) Acessado em: set/2019.

POLLAK, M. *Memória e identidade social*. In.: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://www.pgdf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acessado em: Set. /2019.

RIBAS, M. C. C. *Literatura e(m) Cinema: breve passeio teórico pelos bosques da Adaptação*. Alceu (Online), v. 14, p. 117-128, 2014.

\_\_\_\_\_. *Modos de ver, modos de ler, modos de ser: Tópicos de transposição midiática*. In: XV Congresso Internacional da Abralic, 2017, Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso Internacional da Abralic. Rio de Janeiro: Dialogarts UERJ, 2017. v. 02. p. 2878-2885.

\_\_\_\_\_, BORBA, M. A. J. O.; NUNEZ, C. P. F. *Literatura e cultura em perspectiva comparada: interpretação pela noção de différence*. Revista brasileira de literatura comparada, v. 18, p. 34-51, 2017.

RIBAS, M. C. C, NUNEZ, C.P.F. *Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran*. Passages de Paris (APEB-Fr.), v. 13, p. 493-511, 2016.

RODRIGUES, H.; KOHLER, H. (Orgs.). *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2008.

SAFFIOTI, H. I. B. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, M. V. M. dos. *O céu de Suely no tempo-espaço pós-moderno*. n. 11, vol. 1, 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/lj/Downloads/4625-Texto%20do%20artigo-15224-1-10-20150127.pdf>. Acessado em: set. /2019.

SARAIVA, L. *O céu de Suely, ao rés-do-chão*. Retrato do Brasil, ano 1, n. 4. Belo Horizonte, MG: Editora manifesto, dez/2006, p.42-45.

SCARELI, Giovana., CARVALHO, Iza F., AZEVEDO, Renata Cristina C. de. *A mulher nordestina nos filmes O Céu de Suely, Baile Perfumado e Luzia Homem*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308146512\\_ARQUIVO\\_ANPUHTrabalhoFinal.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308146512_ARQUIVO_ANPUHTrabalhoFinal.pdf) Acessado em: ago./2019.

SCHOLLHAMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, T. T. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2000.

SOARES, R. *Sexualidade e juventude em O céu de Suely*. Educ. Foco. Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 91-116, mar/ago. 2009.

SOUSA, S. M. N. *Gênero e (des)locamentos: O Céu de Suely*. In: Revista Pós Ciências Sociais. v. 8 nº 16 São Luis/MA, 2011.

TIBURI, M. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

VAZ, A. E. A.; BAUMGARTEN, C. A.; CURY, M. Z. F. *Literatura e imigrantes: sonhos em movimento*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

VICTOR, K.; GALINDO, M.; RABAY, G. *A Metamorfose de Hermila: A Migração Nordestina e as Relações de Gênero no Filme O Céu de Suely*. In Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero – REDOR. Recife –PE, 24-27 de novembro 214. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/18redor/18redor/paper/view/1971> Acesso: set. /2019.



WOLF, W. *The musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermidiality*. Amsterdã e Atlanta, GA: Rodopi, 1999. In.: CLÜVER, Claus. *Inter Textus, Inter Artes, Inter Media*. Aletria. UFMG. Minas Gerais, p. 11-41, jul. /dez., 2006.

ZECHINATTO, C. L. *Entre Hermila e Suely: deslocamentos do corpo-mundo no ser-em-transição*. 2015. 75 f. Monografia (Graduação). Instituto de Geociências - Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP.

#### Filmografia:

O Céu de Suely. Brasil/ França/ Alemanha/ Portugal, 2006 (17 de novembro). 88 min. aprox. Diretor: Karim Aïnouz. Roteiro: Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias. Fotografia: Walter Carvalho A. B. C. Elenco: Hermila Guedes, Georgina Castro, Maria Menezes, Zezita Matos, João Miguel, Mateus Alves.

\_\_\_\_\_. Direção e Produção Karim Aïnouz. Roteiro Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias. Filme. Drama. Brasil/França, 2006. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kDPIj4pm\\_JE](https://www.youtube.com/watch?v=kDPIj4pm_JE). Acesso em: ago. / 2018.

\_\_\_\_\_. O céu de Suely. Argumento de Simone Lima, Karim Aïnouz e Maurício Zacharias. Roteiro Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias. Coleção Aplauso. Série Cinema Brasil - Coordenador geral Rubens Ewald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Roteiro publicado).