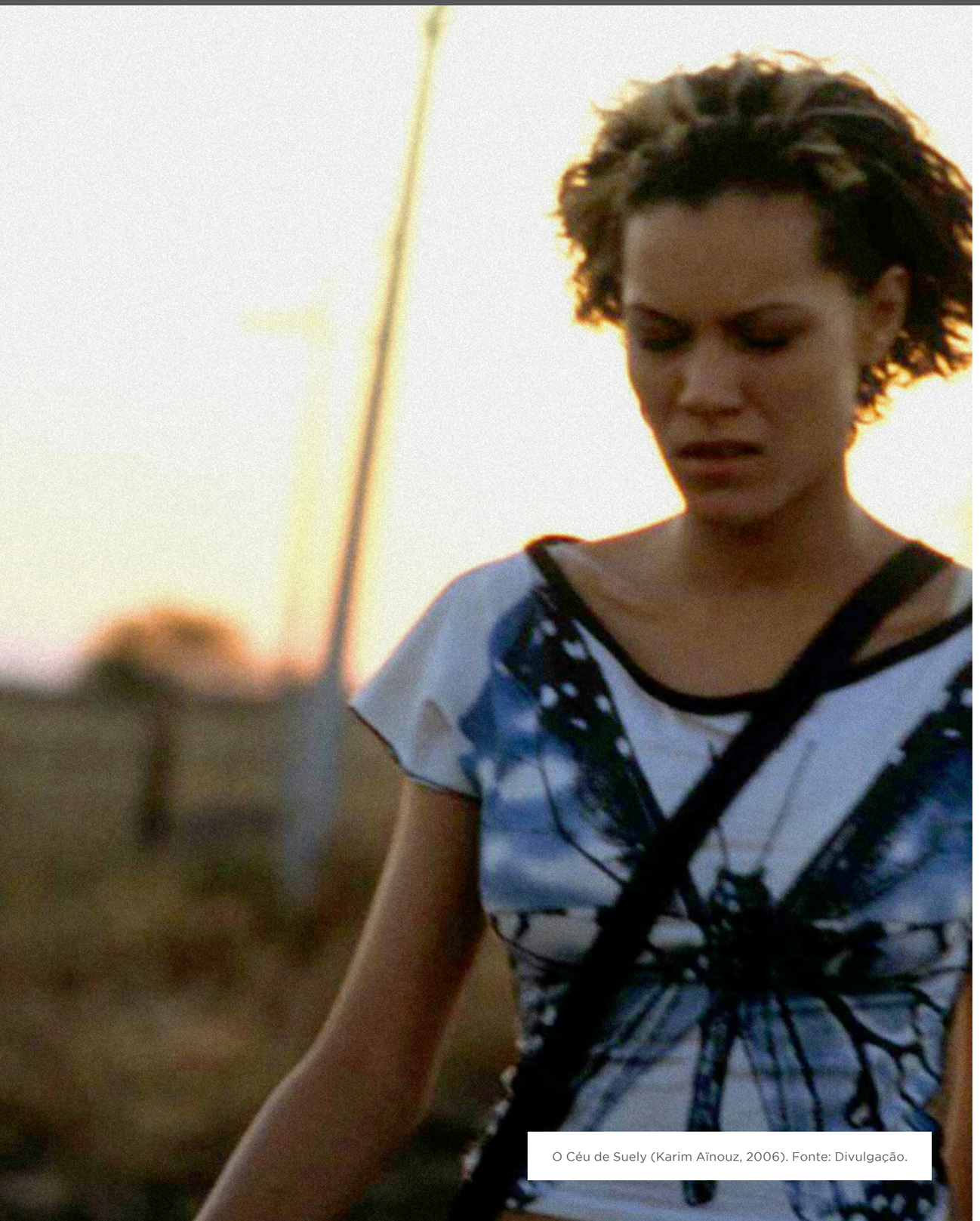


O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006). Fonte: Divulgação.

O transitório em *O Céu de Suely*

Douglas Ostruca[1]

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel.

Resumo: Esta pesquisa propõe um olhar sobre o transitório presente no filme *O céu de Suely* (2006). Para discorrer acerca do tema foram selecionados três pontos centrais: a presença de um sujeito pós-moderno a partir de Hall (2005); a representação de uma mulher transgressora, levando em conta o olhar de Ana Flávia Ferraz e Fabiana Rodrigues; e por fim, o olhar que transita sobre os enquadramentos, sustentado em Aumont (2004;2102).

Palavras-Chave: O céu de Suely; Transitoriedade; Análise Crítica; Pós-modernidade; Stuart Hall.

Abstract: *This research proposes an analysis about the transitory in the movie Love for Sale (Karim Aïnouz, 2006). In order to get a deep point of view were selected three points: a subject postmodern, considering Hall (2005); the representation of a strong woman, considering Ana Ferraz and Fabiana Rodrigues; the Aumont's (2004;2102) transitory seeing over the screen.*

Keywords: *Love for Sale; Karim Aïnouz; Transitory; Postmodern; Stuart Hall.*

O TRANSITÓRIO COMO CARACTERÍSTICA DE ESTILO EM KARIM AÏNOUZ

Karim Aïnouz, diretor e roteirista cearense, é uma das figuras que compõem o cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo. Seu primeiro filme como diretor foi realizado em 1993, um curta metragem *Seams*[2]. O primeiro longa é *Madame Satã*[3] (2002), seguido por *O céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto*

1 douglas.ostruka@hotmail.com

2 Esse curta participou do movimento *New queer cinema*, sendo exibido na mostra New queer cinema – cinema, sexualidade e política, realizada em São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, Curitiba e Salvador, no ano de 2015.

3 Filme importante no cenário de filmes *queer* brasileiros.

porque te amo (2010), *O abismo prateado* (2011) e *Praia do Futuro* (2014), todos de ficção. No intervalo entre tais trabalhos, o diretor se dedicou também a curtas metragens e roteiros, incluindo obras experimentais, séries e, também seu primeiro longa documental para a televisão: *Diego Velázquez ou O realismo selvagem* (2015).

A transitoriedade presente na vida do diretor, que viaja constantemente entre Fortaleza, São Paulo e Berlim, aparece como uma característica de estilo em seus longas ficcionais (CARNEIRO, 2014). Elemento esse que aparece em personagens, narrativas e, até mesmo, na composição dos enquadramentos, sendo assim, uma característica estética e narrativa.

Essa transitoriedade está muito presente do mundo contemporâneo, principalmente no cotidiano das grandes cidades. É frequentemente relacionado às discussões sobre a fluidez da pós-modernidade e seus reflexos nas construções das identidades dos indivíduos, como, por exemplo, a transição de identidade das personagens principais de *Madame Satã* e *O céu de Suely*. No primeiro, João Francisco dos Santos (Lázaro Ramos) também é Madame Satã, e, no segundo, Hermila (Hermila Guedes) se torna Suely. Além disso, no segundo a transitoriedade espacial é muito presente na vida da personagem principal, a qual volta para a cidade natal, Iguatu, para em seguida partir novamente.

Depois de *O céu de Suely*, o deslocamento marca presença em todos os longas ficcionais do diretor. Em *O abismo prateado*, é vez de Violeta (Alessandra Negrini) lidar com a partida do marido, o qual vai embora sem rumo, dizendo adeus apenas por uma mensagem de voz no celular. Em *Praia do Futuro*, o salva-vidas Donato (Wagner Moura), se apaixona pelo alemão Konrad (Clemens Schick), indo embora com ele para Berlim, deixando para trás a mãe e o irmão mais novo Ayrton (Jesuita Barbosa). Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*[4], o personagem principal, interpretado por Irandhir Santos, é um geólogo que viaja a trabalho, mas não consegue parar de pensar na mulher amada que o abandonou.

4 Nesse filme, o transitório marca, também, o gênero cinematográfico, o qual apesar de considerado ficção, possui traços documentais, podendo, até mesmo ser enquadrado na categoria de filme-ensaio.

A seguir, aprofundaremos o olhar sobre o transitório no filme *O céu de Suely*, levando em conta três pontos centrais: o sujeito da pós-modernidade, a representação da mulher e a composição dos enquadramentos.

SUELY: SUJEITO DA PÓS-MODERNIDADE

Junto com o filho, Mateuzinho (Matheus Alves), Hermila pega um ônibus em São Paulo e parte para sua cidade de origem, Iguatu, localizada no interior do Ceará. Confiando na palavra do companheiro Matheus, que iria logo em seguida levando consigo uma máquina de copiar DVDs. O tempo passa, devido a fuga do ex-marido a personagem volta a se encontrar com um antigo namorado, assim ela imerge na paralisia da cidade. Diante da situação, Hermila junta forças para se libertar, ela decide partir novamente, o lugar não importa, na rodoviária procura pelas passagens mais distantes. Diante do problema dinheiro, ela se torna Suely e rifa o próprio corpo. Dessa maneira, a personagem chega na pequena cidade para em seguida, partir novamente, agora para Porto Alegre. Por si só, ela pode ser considerada uma metáfora para o transitório.



Fonte: http://goo.gl/hDUFHE

Essa transitoriedade é uma das principais palavras relacionadas ao pós-moderno, um momento de crise, em que os valores antes universais, são agora fluidos (FERRAZ, 2006). O que reflete diretamente nas identidades dos indivíduos, gerando, o que Stuart Hall compreende como a crise de identidade.

> As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que destacam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2005, p. 7).

Ou seja, ocorre uma fragmentação da identidade do sujeito, o qual assume diversas identidades durante a vida, podendo elas ser contraditórias entre si, como por exemplo Hermila, que durante a narrativa assume uma nova identidade, a de Suely, voltaremos a falar dessa questão logo mais. lém da identidade, outro fator afetado na pós-modernidade, conforme Kátia Canton, é o tempo, que está sendo achatado. Deixando uma constante sensação de "falta de tempo", provocada principalmente pelas tecnologias de massa (2009), entre elas, os meios de transporte modernos e a internet, que mudaram radicalmente a relação distância-tempo-espaço. No filme isso está entrelaçado na própria narrativa, já que Hermila é apresentada como um sujeito que se desloca constantemente, Iguatu – São Paulo – Iguatu - Porto Alegre. Além disso, os meios de transporte são pontuados do início ao fim, aparecendo em várias formas: ônibus, caminhão, carro, moto. Elementos esses que permitem a existência de seres transitórios que viajam constantemente, por vezes, longas distâncias, característicos do mundo pós-moderno.

A REPRESENTAÇÃO DE UMA MULHER TRANSGRESSORA

Pontuada a presença do transitório na narrativa, voltaremos a falar das identidades da personagem principal, levando em conta o contexto de representação da mulher no cinema brasileiro.

O audiovisual trabalha com representações do mundo real, dessa forma, interfere na formação das identidades sociais e culturais dos indivíduos, que ao se depararem e depois se projetarem em determinadas representações, passam a ter novas possibilidades de afirmar suas identidades. Lembrando ainda, que essas representações também são interferidas pelos próprios indivíduos e seu contexto histórico (AUMONT, 2012b). Ainda em relação a isso, tendo como base o livro *Psychanalyse: Son image et son public* (Moscovici, 1961), Ana Flávia Ferraz fala da teoria das representações:

> Uma teoria do sentido comum, que ao mesmo tempo em que marca a característica do indivíduo também traz a marca do social. As representações seriam assim uma forma de saber específico, apoiado no social, pois são concebidas em contextos sociais específicos, mediadas por processos de comunicação que fazem circular informações comuns e imersas em bagagens culturais, valores, códigos vinculados e pertencimentos sociais específicos (2011, pp.4-5).



Fonte: http://goo.gl/7ojdHc

Dessa forma, entende-se que por ser um meio de comunicação massivo, o audiovisual desenvolve um papel de responsabilidade na construção das representações sociais - formadas no encontro das pessoas entre si e com as instituições sociais, como os meios de comunicação (idem). Quando um profissional do audiovisual não se preocupa com o impacto de seu discurso na sociedade, negligenciando o processo de pesquisa e desenvolvimento da narrativa. Dando importância apenas para a parte técnica, são reproduzidas representações estereotipadas e vazias, muitas vezes com marcas do machismo que é institucionalizado. Em relação à isso, Fabiana Rodrigues afirma:

> Estereótipos do imaginário da representação da mulher socialmente estigmatizada são constantemente apresentados (e contrastados) em sua representação fílmica. Os filmes brasileiros, de uma maneira geral, tendem a representar as classes sociais e a retratar os conflitos entre as mesmas sem problematizar tais conflitos no contexto do gênero. [Há ainda] a tendência do cinema brasileiro de reproduzir situações que se apresentam no cotidiano, tais como sexo, violência e as mazelas sociais [sem que haja problematização dos temas] (2014, p.10).

Fugindo de tal representação estereotipada que não propõe problematizações, *O céu de Suely* Karim Aïnouz trabalha com a representação de uma mulher forte, de classe baixa e transgressora, que para alcançar sua liberdade dá uma volta no sistema rifando o próprio corpo, situação que coloca a figura do homem na condição de objeto, já que ela os usa para seu propósito de partir. Ao tomar essa decisão, ocorre a transição de identidade, Hermila se torna Suely, toma as rédeas de sua vida e coloca em prática a ação que a permi-

te sair novamente em busca do seu céu (RODRIGUES, idem). Outro ponto importante na construção dessa personagem, é sua relação com os homens. Quando seu companheiro Matheus foge, ela não fica preocupada em encontrar um novo amor, o que fica claro quando rejeita o antigo namorado. Seu grande objetivo é encontrar uma forma de sair da paralisia de Iguatu, uma nova oportunidade de ser feliz. Felicidade essa que não depende de homem algum, apenas da ação de partir, como sugere um dos últimos planos do filme que revela o sorriso de Hermila de dentro do ônibus na estrada.

> O filme retrata a realidade de muitas mulheres não só do sertão, mas do Brasil inteiro. Uma realidade de não ter espaço, poucas oportunidades, em um mundo masculino opressor. O que difere o filme de Karim de outros que trazem à tona a temática do feminino, é, decididamente, o papel desenvolvido pela personagem. Longe do lugar comum da mulher vinculada ao romantismo, à busca da estabilidade emocional, da segurança financeira, Hermila é uma transgressora e inquietante personagem que coloca em xeque os imaginários criados em torno da mulher, especialmente da mulher nordestina (FERRAZ, 2011, p.8).

Além de trabalhar com uma personagem principal representada pela força, o diretor traz um núcleo familiar todo constituído por mulheres nesse mesmo contexto: Suely, a tia Marcelia (Marcelia Cartaxo), e a avó Zezita (Zezita Matos). O que estabelece relação direta com a vida pessoal do diretor, como ele mesmo afirma em entrevista: "Minha família é uma família típica brasileira, em que os homens iam e as mulheres ficavam. Os homens tinham a liberdade de ir porque não engravidam, precisam ganhar dinheiro"[5]. Em termos gerais, o diretor tira de quadro a representação hegemônica e estereotipada da mulher romantizada, para dar espaço àquelas, que assim como Hermila, lutam todos os dias contra as normas sociais, reivindicando o direito à liberdade, transgredindo papéis sociais que lhes são impostos por uma sociedade patriarcal e machista (RODRIGUES, 2014).

5 Em entrevista para a "Revista de cinema", realizada por Gabriel Carneiro em 2014.

UM OLHAR FUGIDIO SOBRE A IMAGEM

Até o momento o foco da análise se manteve na observação do transitório nos elementos narrativos, nesse tópico o foco será sobre um olhar estético dos enquadramentos. A base para isso é o livro *O olho interminável: cinema e pintura* (2004), no qual Aumont propõe uma evolução do olhar variável do espectador, que vai da pintura ao cinema. Ele propõe que as imagens passaram por um aumento na velocidade, ocasionando a imobilidade desse "olho móvel", através daquilo que o autor chama de "esvaziamento do olhar", intensificado com a chegada do digital, sendo relacionado ao mundo pós-moderno. A partir disso, pode-se dizer que o filme *O céu de Suely,* vai contra essa velocidade frenética do audiovisual contemporâneo, oferecendo ao espectador planos com maior duração e pontuando a narrativa com planos abertos. Permitindo assim, que o olhar percorra todo o espaço do enquadramento, indo para além das bordas do quadro, para o fora de campo[6], um olhar transitório sobre o enquadramento, notável na imagem à cima.



Fonte: http://goo.gl/EqIXLk

Como exemplo para o que foi dito será apresentada a abertura do filme. A primeira imagem a ser vista é em super 8, acompanhada da *voz over* da personagem principal, seguida da música "Tudo que eu tenho" (1972) de Diana, aqui o espectador é situado acerca da relação amorosa de Hermila com Matheus. Depois disso, a personagem principal está dentro de um ônibus com o filho, Matheusinho, em trânsito para algum lugar, o qual é esclarecido quando na tela são mostradas imagens da pequena Iguatu. Planos abertos e parados, marcados pelo céu azul, pela terra marrom e, por meios de transporte (bicicletas, motos e caminhões) que entram e saem de quadro o tempo todo. Combinado a isso há uma ausência de diálogos e trilha sonora, apenas o som ambiente do interior do Ceará. Tais planos permitem um olhar transitório sobre a tela, com uma "ilusão de liberdade, quando na verdade eles o prendem de modo mais radical em um mundo finito, um universo fechado de possíveis" (Aumont, 2004, p. 67). Estabelecendo assim, relação metafórica com a situação de

6 Em "A estética do filme" Aumont define campo como "porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro" (2014, p.21), dessa forma, a parte do espaço imaginário que está fora do quadro é chamada de fora de campo.

Hermila em Iguatu, onde apesar de estar cercada de horizontes e um céu azul infinito, ela se sente presa e limitada. Além dessa, existem outras pontuações durante todo o filme que demarcam a transitoriedade estética e narrativa, como por exemplo, o plano em que Hermila caminha no trilho do trem, o qual leva o olhar do espectador para além dos limites do quadro, para o fora de campo, reforçando a ideia contraditória do infinito que é limitado. Esse olhar transitório sobre esses enquadramentos pode ser comparado com a própria personagem principal, que está de passagem pelos lugares e ainda não encontrou seu lugar no mundo. Assumindo assim, como já pontuado em outros momentos, um caráter transitório por si só.

CONCLUSÃO

A partir de tudo o que foi dito, conclui-se que o transitório está presente no filme *O céu de Suely*, tanto narrativamente quanto esteticamente. Questão evidenciada a partir da reflexão acerca da presença de um sujeito pós-moderno, transitório em si, que está de passagem pela própria narrativa; Da representação de um sujeito com identidade fragmentada, que transita de Hermila para Suely, a mulher que rifa o próprio corpo em busca de liberdade, transgredindo padrões sociais impostos, enfrentando tudo e todos para alcançar seu objetivo; e por fim, do olhar fugidio, que transita sobre os enquadramentos e para fora deles.

FILMOGRAFIA

DIEGO VELÁZQUEZ OU O REALISMO SELVAGEM. Karim Aïnouz. Brasil, 2015, S/I.

MADAME SATÃ. Karim Aïnouz. Brasil, 2002, 35mm.

O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. Brasil, 2011, 35mm.

O CÉU DE SUELY. Karim Aïnouz. Brasil, 2006, 35mm.

PRAIA DO FUTURO. Karim Aïnouz. Brasil, 2014, 35mm.

SEAMS. Karim Aïnouz. Brasil, 1993, 16mm.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Karim Aïnouz. Brasil, 2010, Digital.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. **O olho interminável:** cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ ... [et al]. **A estética do filme.** Tradução Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012a.

_____. **A imagem.** Tradução Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. 16. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012b.

BERGO, Lívia. **O olho variável em Jacques Aumont**: da pintura aos vídeos digitais. In: Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. n.06, Rio de Janeiro, 2008.

CANTON, Katia. **Tempo e memória.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CARNEIRO, Gabriel. Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz**. Revista de Cinema**. São Paulo, mai. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/9sjURu > Último acesso: 09/11/2015.

FERRAZ, Ana Flávia de Andrade. A aridez nas telas do cinema: representações, identidades e pós-modernidade no nordeste brasileiro. **Razón y Palabra**. México, n. 76, mai./jul. 2011. Disponível em: < http://goo.gl/xVyGhD >. Último acesso: 09/11/2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

RODRIGUES, Fabiana. Entre o céu e o sertão: Suely, uma mulher no cinema brasileiro. **Razón y Palabra**. México, v. 18, n. 88, dez. 2004. Disponível em: <http://goo.gl/3PGRDQ >. Último acesso: 09/11/2015.