



**Há algo além de lá:
identidade, pertencimento e
espaço narrativo em
*O céu de Suely***

*There is something beyond
there: Identity, belonging
and narrative space in
Love for sale*

Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira¹

Luiz Antonio Mousinho Magalhães²

¹Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), mestre em Letras pelo mesmo programa (2014), graduada em Comunicação Social (2010), também pela UFPB. Membro do Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção do Sentido. Pesquisa financiada pela CAPES. E-mail: rayssademedeiros@gmail.com

²Professor Associado III do Departamento de Comunicação e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); bolsista de produtividade em pesquisa - PQ, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Coordena o Grupo de Pesquisa sobre ficção e produção de sentido. E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

Introdução

O céu de Suely, lançado em 2006, é o segundo longa-metragem da filmografia de Karim Ainouz. A narrativa conta a história da jovem Hermila, que, de volta à pequena cidade de Iguatu, no interior do Nordeste, espera o retorno de seu companheiro, pai do filho pequeno que traz consigo de São Paulo. *O céu de Suely* narra o regresso de uma migrante ao interior nordestino. A premissa é inversa ao que se tinha visto na cinematografia nacional ao se falar de Nordeste. Vemos o migrante que volta, o Nordeste que se coloca enquanto pedaço de mundo que guarda suas especificidades locais, mas que é interpelado pelas diversas influências globalizantes que o perpassam. Um lugar híbrido, que abriga seres híbridos (CANCLINI, 1997), assim como Hermila, protagonista do filme.

Em *O céu de Suely* são tematizadas questões como identidade e pertencimento, que perpassam a trama e integram a constituição de elementos estruturantes do texto fílmico. De volta à sua cidade natal, Hermila é abandonada pelo companheiro, Mateus, que some sem dar explicações. Morando na casa da tia e da avó que a criou, com o filho pequeno, Hermila enfrenta as dificuldades de tentar se readaptar à cidade, onde o estigma do abandono a persegue. Sem conseguir se reinserir na cidade, a personagem decide partir novamente, então, em suas próprias palavras, “para o lugar mais longe de lá (Iguatu)”. Como forma de conseguir o dinheiro para chegar a Porto Alegre, Hermila toma uma decisão inusitada, construindo para si um heterônimo e lançando uma rifa onde o prêmio é seu corpo. Conflitos até aí insinuados, tornam-se bem mais agudos com a realização da rifa.

Procuraremos aqui observar estratégias de construção da personagem Hermila à luz das considerações de autores como Néstor Garcia Canclini (1997), Stuart Hall (2000) (2006), Mauro Wilton de Sousa (2010) e Alain Touraine (1999), entre outros, a respeito das noções de identidade, identificação e pertencimento, uma vez que tais noções se mostram centrais para a realização da ação narrativa.

Identidade e pertencimento: intermediação entre personagem e espaço

Uma das grandes questões de Hermila é a sua busca por uma identidade. A questão do pertencimento, ou da falta dele, passa necessariamente pelas identificações que a personagem assume ao longo da narrativa. Para Hall (2006) a noção de identidade, tratada por vários campos do saber, é muito problemática, principalmente quando pensamos no sujeito descentrado e fragmentado da modernidade tardia.

Uma vez que o sujeito é fragmentado e descentrado a identidade também o será. Hermila revela-se desde o princípio como uma personagem de múltiplas filiações, seu caráter identitário multifacetado é insinuado desde o início da narrativa fílmica. Quando ela está no ônibus, voltando a Iguatu a conhecemos em uma viagem exaustiva, tomando conta de uma criança pequena. Isso para, logo em seguida, a vemos, ainda no ônibus, de pé, fumando, ao lado de uma placa de “é proibido fumar”. Uma pequena transgressão, enfatizada pela *mise-en-scène*, que começa a revelar ao espectador o caráter multifacetado da protagonista. Como ressalta Kholena Merer (apud HALL, 2006, p.9): “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.”

Não obstante sua importância, mas considerando a dificuldade de tratá-la, é que Hall (2000) diz que a identidade é um conceito que se deve operar “sob-rasura” e propõe trabalhar com a identificação, não por acreditar que o termo traga menos complicações implicadas, ou mesmo que seja um sinônimo, porém, podemos perceber que a identificação nos permite pensar em processo, explicitando assim seu caráter efêmero, mutante.

O movimento em busca de uma identidade que nunca se completa – pois é, por definição, fragmentada e está sempre em processo – perpassa toda a ação da protagonista Hermila. Hall (2000) lembra ainda que, para o senso comum, a identificação é construída através do reconhecimento de características, origens ou ideais partilhados com outras pessoas ou grupos. Este reconhecimento acarretaria no fechamento do grupo em uma base de solidariedade e fidelidade. Em contraste com esse pensamento, a abordagem discursiva, com a qual Hall (2000) se propõe a trabalhar, vê a identificação como “uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre em processo. Ela não é nunca completamente determinada – no sentido de que se pode ganhá-la ou perdê-la; no sentido de que ela pode ser sempre sustentada ou abandonada” (HALL, 2000, p.106).

Os processos de identificação pelos quais Hermila passa são transitórios, múltiplos e muitas vezes simultâneos. A inadequação que enxergamos na personagem só explicita a impossibilidade de comunhão total, inerente à socialização humana. No entanto, o filme opta por dar um destaque ainda maior a essa condição ao construir uma Hermila tão inquieta e tão consciente dessa incompletude. Mesmo quando passa por situações nas quais vemos que há uma identificação, ainda que temporária, como na sua relação de amizade com Georgina, aquilo que falta sempre a acompanha. As duas se aproximam, divertem-se juntas, dividem algumas

convicções; mas, embora flerte com a possibilidade de seguir os mesmos caminhos profissionais da amiga, Hermila não consegue identificar-se como prostituta. Ela se aproxima o suficiente da atividade para fazer sexo em troca de dinheiro, mas repele a possibilidade de adotar a prática como algo rotineiro. Para ela, fazer sexo por dinheiro com vários homens a tornaria algo, traria a ela uma identificação que ela rechaça. Essa estratégia de não identificação está explícita na fala de Hermila quando conversa com sua tia Maria e conta, primeira vez, da rifa que está organizando. “Putá nada! Putá trepa com todo mundo, eu só vou trepar com um.” Vemos, afinal, que mesmo “uma vez assegurada, ela [a identificação] não anulará a diferença. A fusão total entre o eu e o outro que ela sugere é, na verdade, uma fantasia de incorporação” (HALL, 2000, p. 106).

O não pertencimento da personagem é assinalado por símbolos de estranhamento. Vemos isso por meio de sua constituição física, a exemplo do seu cabelo, mencionado como marca de diferença em três momentos distintos, em razão do estilo “moderno” (tingido apenas na frente): o primeiro quando sua tia lhe pergunta se aquilo seria moda em São Paulo (apontando que não é em Iguatu); o segundo quando João, um ex-namorado de quem ela se reaproxima, diz que “gostou do cabelinho”, que teria ficado “estranho, mas bonito”; o terceiro, mais tenso, quando a vendedora que vai confrontá-la por causa da rifa diz que procurava por uma “puta chamada Suely, com o cabelo meio loiro e meio ruim”.

Durante toda a narrativa vemos a personagem Hermila marcar diferença e estranhamento através de suas escolhas e ações, que a colocam como oposto, como abjeto, contrário às identidades das quais ela não faz parte. É na relação com o seu contrário que um termo estabelece seu sentido “afirmativo”. “As identidades podem funcionar ao longo de toda a sua história como pontos de identificação e apego, apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em exterior, em abjeto” (HALL, 2000, p.110). O que se dá com Hermila é exatamente esse processo.

A modernidade capitalista trouxe a substituição da organização social em comunidades pela organização em sociedade (TOURAINÉ, 1999). A comunidade, baseada nas relações imediatas e visíveis, deu lugar à sociedade, fundamentada na racionalidade. No entanto, a modernidade tardia impulsionou um movimento paradoxal que surge da hibridização entre o global e o local, de que fala Canclini (1997). A sociedade se mantém, suas estruturas são solidificadas, no entanto, há um movimento pela volta da comunidade, que não vem para substituir, mas para coexistir. “Das ruínas das sociedades modernas e de suas instituições saem, por um lado, redes

globais de produção, de consumo e de comunicação e, por outro lado, uma volta à comunidade” (TOURAINÉ, 1999, p.10).

Só em razão da vida social dividida em comunidade e sociedade temos ao menos dois tipos de vivência, das quais nos fala Touraine (1999). Segundo ele, “uma parte de nós mesmos mergulha na cultura mundial, enquanto a outra parte, privada de um espaço público onde se formariam e se aplicariam normas sociais, se fecha no hedonismo ou na busca de pertencimentos imediatamente vividas” (TOURAINÉ, 1999, p. 14). Hermila nos mostra essas duas esferas na sua constituição enquanto personagem. Ela transita entre sua existência pública, na vida em sociedade, à procura de trabalho, de um lugar social, na vida em família, aquela que apresenta em público; mas é nas fugas hedonistas, do particular, em que ela encontra satisfação e as “pertencimentos imediatas” de que fala Touraine (1999). É no gozo da festa, das drogas e do sexo em que ela realiza a comunhão que não alcança no convívio cotidiano.

Mauro Wilton de Sousa (2010) professa a noção de pertencimento cada vez mais em voga, já que aparece atrelada à comunidade, trazida de volta pela modernidade tardia. “Se pertencimento também é expressão marcante de uma crise de nossa era, é tanto mais buscado à medida que a sociedade não provê condições de realizá-lo, e identidade e pertencimento se confundem” (SOUSA, 2010 p.40). É por meio da busca pela identidade que se reivindica o pertencimento. Eu irei pertencer àquela comunidade com a qual me identifico. No entanto, essa busca é ingrata, uma vez que sabemos que a noção de identidade é problemática, incompleta, fragmentada e temporária. Os processos de identificação, temporária, irão guiar as pertencimentos do indivíduo. Todo o percurso de Hermila nos revela esse processo, de identificações temporárias, que constroem a personagem.

A Hermila que nos é apresentada carrega múltiplas posições de sujeito, algumas que ela chega a abandonar, ao longo do seu caminho. A mãe coexiste com a jovem que tem anseios de prazer e liberdade, a garota fragilizada pelo abandono é substituída pela mulher ousada que cria uma rifa inusitada. Situações limite confirmando que “as identidades não são nunca unificadas; [...] que elas não são nunca singulares, mas múltiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagonicos” (HALL, 2000, p.108). Pela perspectiva discursiva adotada por ele, Hall (2000), ao tratar de identidade, toma da Análise de Discurso a noção de interpelação do sujeito pela ideologia advinda de Althusser (1971). Segundo essa perspectiva o sujeito é chamado pelos diversos discursos e práticas discursivas a ocupar diferentes posições, as chamadas “posições de sujeito”; é mais fácil perceber a multiplicidade identitária advinda da multiplicidade de posições de sujei-

irrevogavelmente unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma casa particular). 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 (HALL, 2006, p.88-89).

Hermila está irremediavelmente traduzida. Ela faz concessões para viver em Iguatu. As formas de negociação que encontra para estar na cidade não a fazem pertencer a ela. A relação conflitante com a avó, insatisfeita com a vida noturna da jovem; a posição de observadora da vida que passa para além de Iguatu, nos trilhos dos trens, na estrada, no posto de gasolina, incomoda Hermila, hibridizada, aculturada pela sua historicidade materializada nas vivências em São Paulo. Por isso ela decide partir mais uma vez. Hermila, traduzida, não coube em São Paulo, não coube em Iguatu, para onde retorna, e, muito provavelmente não caberá em Porto Alegre, para onde parte novamente.

O sujeito traduzido tem uma identidade ainda menos coesa, sua relação com o espaço é de concessões ou de efemeridade. Hermila não constrói uma relação harmoniosa com o espaço, também não faz as concessões necessárias para permanecer nele apesar de sua falta de pertença; ela usa o corpo para viabilizar uma partida que lhe parece meio, mas que se apresenta como um fim em si. Afinal, seu lugar é um entre lugar, um lugar nenhum, pois é constituído de busca, uma busca que não se conclui. Em Iguatu fica parte dela, essa parte é devidamente representada pela família, mais fortemente pelo filho pequeno, que ela trouxe de São Paulo. O que fica dela em Iguatu, na sua segunda partida, é mais do que o que ficou na primeira vez em que ela havia saído de lá. Já que a Hermila que regressa é outra, sua identidade vai se fragmentando e se recompondo, tornando cada vez mais difícil o alcance do pertencimento que a personagem parece buscar.

Bachelard (1979), na sua *Poética do Espaço*, ao tratar da fenomenologia da casa enquanto primeiro espaço habitado pelo ser humano, fala da relação da casa com a estabilidade humana. “A casa, na vida do homem, 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” (BACHELARD, 1978, p.201). Como ser traduzido que é, Hermila não mais possui uma casa, não com a estabilidade de uma morada fixa, a perda da casa, para Bachelard, indica a presença da dispersão do ser. Para Mircea Eliade, “toda ‘morada estável’ onde o homem se instalou equivale, no plano filosófico, a uma situação existencial

que se assumiu” (ELIADE, 2009 p.145). Hermila acaba por não assumir uma morada estável e por não assumir uma situação existencial definida. Ela vive em processo. Tinha a intenção de estabelecer-se em Iguatu e ia fazê-lo junto a Mateus, mas, sem ele, tudo muda. A relação de inquietude que Hermila acaba construindo com o espaço a constitui como ser disperso, pulverizando-se em suas estadas em São Paulo, Iguatu e pelos lugares que virão.

Em *O céu de Suely* vemos o processo de “desenraizamento” de Hermila. Ela não tem mais participação real, ativa, natural na vida da comunidade, necessária, segundo Cavalcanti (2000), para que o sujeito se sinta pertencendo a um lugar.

Entre chegar e partir

A cena da chegada e a cena da partida de Hermila constituem um recorte narrativo com forte presença das questões espaciais. Antes de surgir no ônibus a caminho de Iguatu, a personagem nos aparece apenas em uma lembrança, no “espaço psicológico”, dimensão espacial que Lins (1967) aponta como uma das que pode ser representada pela narrativa. É a partir do ônibus, no espaço da cidade de Iguatu que se dão os acontecimentos que o espectador irá observar. É em razão dessa construção, desse recorte espacial, que optamos por trazer aqui a análise da partida e da chegada da protagonista. As duas cenas guardam muitas semelhanças entre si, constituindo um paralelismo. No entanto, é na riqueza das suas sutis diferenças que centraremos a nossa análise.

Após a cena onírica – embalada por uma trilha musical romântica, com narração em *voz over* e imagem de textura granulada – em que Hermila rememora o início do relacionamento com Mateus, somos levados bruscamente à sua realidade, de volta à cidade de onde saíra, com o companheiro, e para onde voltava, sem ele.

Em close, vemos os olhos de Hermila dentro do ônibus. Em seguida, um plano fechado mostra o filho pequeno dormindo. Novamente há um close nos olhos de Hermila e em seguida um plano geral que nos deixa ver o ônibus na estrada. Nesta sucessão de imagens somos informados de que Hermila está viajando sozinha com o filho.

Até chegar à cidade, a personagem faz uma longa jornada. Vemos o dia anoitecer e um novo dia nascer até que a personagem chegue a Iguatu. Dentro do ônibus nós a vemos passar de pensativa a impaciente. Ela aparece em várias posições e lugares distintos durante a viagem. As várias tomadas feitas vão construindo a sensação de cansaço daquela viagem excruciente.

Enquanto o ônibus se aproxima da cidade, várias cenas com a câmera parada, em plano geral, vão nos mostrando Iguatu. A cidade aparece ainda imersa na madrugada que começa a se desfazer a cada tomada. Em uma gradação, cada ambiente diferente que nos é apresentado aparece mais claro, até que, com o dia finalmente estabelecido, o céu azul e a luminosidade forte da cidade compõem o cenário que recebe Hermila.

No momento da chegada da personagem, quando ela é revelada pela partida do ônibus, ao lado dos dois passageiros que deixam a cena, há uma imensa solidão que se estampa na tela. A personagem não fica na rodoviária da cidade, ela desce em meio ao nada, provavelmente por razões práticas, o posto seria mais próximo de sua casa. No entanto, essa construção nos antecipa certos sentidos que perpassam a narrativa e invocam sensações que o espectador é capaz de intuir já nesse momento. Hermila chega na cidade parando às margens da estrada, em um não-lugar. Ninguém a espera, sua tia só chega depois. Enquanto espera, permanece sozinha em uma imensidão de céu e estrada, não há prédios, não há pessoas, não há o burburinho de São Paulo (de onde ela volta), há apenas a vastidão quase desértica que a envolve.

Quando a personagem começa a cruzar a estrada em direção ao posto, ela o faz com muita dificuldade. O peso do filho e da bagagem a torna lenta, hesitante para alcançar a outra margem. A chegada é difícil, a personagem aparece sobrecarregada do peso que traz de São Paulo. Esse peso dado ali, na tela, na imagem, pelo filho e pela bagagem é referencial e metafórico. As dificuldades práticas da viagem longa e do caminho para atravessar a estrada podem ser vistas como uma alegoria. A personagem traz consigo muita coisa, uma identidade nova, fragmentada, problemas de pertencimento, conflitos que aparecerão ao longo do desenvolvimento da ação, problemas que dificultarão sua estada na cidade e que são, de certa maneira, antecipados pela cena de sua chegada.

A trajetória da personagem no filme termina na estrada, assim como havia começado. Hermila está no ônibus, de partida de Iguatu. Apesar de semelhante à cena de sua chegada, a partida da protagonista antagoniza a cena do início. Os contrários são muito bem explorados, inclusive em sutilezas do tratamento audiovisual.

Na cena final, vemos Hermila, a caminho de Porto Alegre, e vemos João, que tenta demovê-la da ideia de partir. Assim como em sua chegada, o rosto de Hermila aparece outra vez em close, dentro do ônibus, mas desta vez ela está posicionada no lado oposto da tela e do ônibus. Uma mudança de rota, de direção. A estrada, fora de foco, aparece na janela. A personagem carrega uma expressão que transita entre tranquilidade e reflexão. O ônibus em que ela vai embora é mais moderno que o

primeiro, no qual ela chega, mais confortável.

A estrada e o céu azul aparecem em plano médio, a câmera se move em panorâmica, até que percebemos que ela está seguindo o ônibus em que Hermila está indo embora. De repente, um motociclista entra no quadro, posicionando-se atrás do ônibus. O motociclista oscila de um lado a outro da pista, de um lado a outro do quadro; ele se prepara para ultrapassar. O rosto de Hermila volta a aparecer em close dentro do ônibus. Na janela, ao lado de Hermila, vemos o motoqueiro ao lado do ônibus. É João. Hermila vira o rosto e o vê pela janela.

Em plano fechado, vemos o rosto de João pela janela, a princípio desfocado, ele, de repente, entra em foco novamente. O motociclista se ergue, ficando de pé na moto, seu rosto é triste, neste momento ele sai de foco novamente e a câmera se move mostrando o rosto de Hermila, voltado para ele.

Em plano geral novamente, vemos o motoqueiro e o ônibus na estrada. O motoqueiro desacelera e passa do lado para trás do ônibus mais uma vez. Ele oscila na pista e sai de campo. A câmera nos deixa ver Hermila, em plano fechado. A cabeça recostada na poltrona, ela vira o rosto para o lado contrário à janela. Novamente recosta a cabeça na poltrona, vira o rosto em direção à janela e esboça um leve sorriso.

Em plano aberto, a câmera, parada, deixa-nos ver a placa que limita a saída da cidade. Vemos o ônibus passar pela placa e continuar pela estrada. Na placa, a inscrição “Aqui começa a saudade de Iguatu”. De repente, João entra novamente no quadro com sua moto, seguindo o ônibus. Até que, junto com a trilha sonora que vai baixando de volume, vemos o ônibus e João diminuírem, até sumirem na estrada. Temos então a câmera parada nos deixando ver a placa e o céu azul imenso; e a trilha de ruídos ambientes: o vento soprando, o barulho das folhas de uma árvore levemente sacudidas pelo vento, o som de alguns pássaros. São 45 segundos de espera, até que avistamos o farol da moto que se aproxima na estrada. São mais 20 segundos, até que João finalmente cruze com a câmera na estrada. Ele está sozinho, Hermila se foi.

Desde que surge no começo da cena, Hermila aparece mais confortável, mais tranquila do que na viagem de volta para Iguatu. Relaxada na poltrona, a personagem tem uma expressão calma. Ela está sozinha, sem o filho de quem tomava conta na primeira viagem, sem as bagagens e utensílios que portava na sua chegada. Há menos peso, mais fluidez nessa partida.

No entanto, a aparente tranquilidade, de repente, passa a se parecer com apatia quando João surge em sua janela. Em um primeiro momento, Hermila vira o rosto, como em uma recusa aos apelos dele. O incômodo pelo que ela deixa para trás é visível naquele instante. Para seguir, seria preciso renegar uma parte sua que

havia ficado na cidade: a família, o filho, João. No momento seguinte, quando o motociclista volta para trás do ônibus, ela torna a olhar para a janela e esboça um leve sorriso. A ternura daquela expressão constrói a expectativa de uma desistência da personagem de seguir com sua viagem. Afinal, teria ela reconsiderado? Quando o ônibus segue pela estrada e João vai atrás, a câmera se detém. Naquele momento há uma delimitação do espaço narrativo. O recorte da vida de Hermila que constitui a narrativa é aquele. Há uma delimitação clara, que é constituída pelas cenas da partida e da chegada da personagem.

Quando a câmera para na placa de “aqui começa a saudade de Iguatu” João e o ônibus seguem até desaparecer na estrada. Do momento em que eles desaparecem na estrada, até que o motociclista volte e cruze com a câmera são 65 segundos. Tempo em que o leve sorriso de Hermila cria a expectativa de que ela possa ter decidido voltar. A expectativa é dissolvida no momento em que João volta sozinho. O sorriso de Hermila acaba se revelando um sorriso de conciliação, uma conciliação da personagem consigo mesma. Hermila opta por seguir.

O espaço que expulsa: os indícios narrativos da partida

Após ter fugido para São Paulo junto ao pai de seu filho, Hermila volta à sua cidade de origem e esse movimento ganha um contorno muito significativo: é o fracasso de um sonho que se define de vez quando ela percebe que seu companheiro não vai voltar. A partir daí, ficar em Iguatu se torna cada vez mais insuportável e os indícios narrativos de que a cidade é um lugar de passagem se confirmam durante todo o tempo. A história se desenvolve às margens da estrada, como se logo ao lado houvesse sempre uma saída. Os trilhos da estação de trem, os caminhões, as motos e a estrada, sempre tão presentes na cidade e no trabalho de Hermila no posto de gasolina, tudo isso remete a uma possibilidade de fuga. Assim, a obra forja os dados espaciais no sentido de inscrever na fatura fílmica essa necessidade de evasão, para além de um registro ingenuamente “realista”. Como é dito na lição dos formalistas russos, especialmente em Victor Chklovski, o procedimento da arte é o “da singularização dos objetos” e o objetivo da arte “é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1976, p.45).

Uma cidade em que a saída é sempre o principal elemento. A própria construção dos planos de câmera nos leva a isso. Em todo o filme não há muitos movimentos de câmera e por vezes há mais de uma situação acontecendo no mesmo plano, inclusive com a ação acontecendo em segundo plano, quase como na visão

periférica do espectador. É o que acontece quando Hermila e Georgina vão a um pequeno mercado comprar bebida. Podemos pensar esse recurso como uma alusão à possibilidade de fuga, uma vez que, ao colocar uma segunda cena no mesmo plano, é estabelecida a possibilidade de escolha entre as duas ações, como se sair de um lugar para o outro fosse sempre algo plausível de ser feito, a partida é algo latente. A própria representação do “céu” que dá nome ao filme se imbuí dessa ideia de horizonte, de que há algo além de lá. O céu, sempre perturbadoramente azul, da cidade, aumenta ainda mais essa impressão.

Ao mesmo tempo, vemos em várias ocasiões a câmera se deter fixa enquanto as personagens transitam diante dos limites do plano focalizado. Há nessa construção uma impressão quase claustrofóbica, como se o espaço fílmico aprisionasse a personagem, que se debate nele. Marcel Martin (2005) dá os exemplos de *Acossado* (1960) e *Hiroshima meu amor* (1959), onde a câmera em constante movimento cria uma “dinamização do espaço, o qual, em vez de permanecer como um quadro rígido, se torna fluido e vivo” (MARTIN, 2005, p. 57). A câmera fixa de *O céu de Suely* sugere exatamente o contrário, um espaço estanque. Um exemplo dessa claustrofobia acontece no momento em que Hermila telefona para saber de Mateus de um orelhão em frente a um bar onde ela e sua tia Maria estão. A câmera fixa de dentro do bar focaliza Hermila, do outro lado da rua, no orelhão. Após a tentativa de contato com o marido a protagonista volta ao bar frustrada, percorrendo todo o plano focalizado, onde depois aparece sua tia com seu filho nos braços. Hermila aparece do outro lado da rua, depois a atravessa, percorrendo o plano em profundidade, em seguida se encosta à porta do bar, aproximando-se do limite do plano. Esse percorrer do espaço acontece acompanhando a angústia e impotência de Hermila naquele momento.

Também é recorrente um espaço que se impõe à personagem. Além de criar a sensação de aprisionamento, a construção do espaço fílmico, através dos planos e enquadramentos, subjuga a personagem, aparecendo antes dela e se apresentando como possibilidade única de local de atuação. Temos em vários momentos a câmera fixa que focaliza determinado espaço onde Hermila, logo em seguida, entra em campo. É o caso da cena onde a personagem vai à rodoviária saber sobre a hora que o ônibus vindo de São Paulo chegaria. A câmera se encontra parada por trás do vendedor de passagens, onde surge Hermila. Essa relação de opressão entre espaço e personagem também pode ser observada pela grande quantidade de planos abertos em que Hermila aparece diminuta diante da imensidão de céu e estrada. Como, por exemplo, quando ela chega a Iguatu com o filho nos braços. Hermila desce do ônibus e aparece minúscula em um plano aberto que nos deixa ver a estrada, o céu e o seu abandono.

Outro exemplo de seu desvanecimento diante do espaço é quando a protagonista perde contato de vez com Mateus. Ao ligar para São Paulo ela descobre que o companheiro se mudou sem deixar endereço. No momento da ligação, a personagem está em um orelhão na rua em frente à sua casa. Sua tia Maria segura seu filho pequeno nos braços e a câmera, do orelhão, focaliza tudo. Hermila aparece maior, com o rosto em destaque, pela proximidade da lente. Quando ela recebe a notícia caminha para casa, ainda chocada, enquanto conta a sua tia o que aconteceu. A câmera se detém parada e a imagem de Hermila vai diminuindo até desaparecer.

Os exemplos citados acima, que tratam da tessitura audiovisual, trazem alguns dos artifícios narrativos usados pelo diretor Karim Aïnouz para tratar da relação conflituosa da personagem com o espaço, emblemática do olhar sobre a série social construído na narrativa. Pensando as relações entre ficção e sociedade, Antonio Candido (2006) lembra que na obra artística “(...) o externo (no caso, o social), importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1976, p.4).

Hermila, resultado do processo de tradução, com suas identificações temporárias, com sua identidade fragmentada, tem, em razão disso, seu pertencimento (SOUSA, 2010) cada vez mais problemático. A questão do pertencimento problemático da protagonista acaba por desencadear sua relação de tensão com o espaço e se torna gatilho para a ação. Como pudemos constatar, são matizes extemporâneas ao texto que, de maneira, acertada vão compondo sua estrutura, dando densidade à narrativa e contribuindo diretamente para a construção formal de personagem e espaço.

Referências bibliográficas

BACHELARD, G. “A poética do espaço”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CANDIDO, A. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1976, p. 3-15.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAVALCANTI, H. “O desencontro do ser e do ter: a migração nordestina para São Paulo”. In: *VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, 2000, Porto: Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7046.pdf>. Acesso em 05/05 2014.

//

Dossiê *A pesquisa em cultura audiovisual: novos desafios e aportes teóricos*

Há algo além de lá: identidade, pertencimento e espaço narrativo em O céu de Suely

| **Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira e Luiz Antonio Mousinho Magalhães**

CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: EIKHENBAUN, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1976. p. 39-56.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. “Quem precisa de identidade?” In: SILVA, T. T. da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes 2000.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

SOUSA, M. W. “O pertencimento ao comum mediático: a identidade em tempos de transição”. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, nº 34, p. 31 – 52. 2010.

TOURAINÉ, A. *Poderemos viver juntos? Iguais e diferentes*. Petrópolis: Vozes, 1999.

Referências audiovisuais

O CÉU de Suely. Karim Aïnouz, Brasil-França-Alemanha, 2006.

submetido em: 26 fev. 2016 | aprovado em: 08 maio 2016.