



***O Céu Errante de Suely, de Karim Aïnouz*¹**

Acir Dias da Silva²

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE, Cascavel, PR.

RESUMO

Vivemos atualmente em uma sociedade oral cujo fluxo comunicacional ocorre majoritariamente por imagens e sons. Se interpretar um filme é um processo diferente de ler um texto escrito, embora o significado de ambos corresponda da mesma forma a todo estético, sabemos que é no entrelaçamento da leitura e da memória que os significantes podem reclamar sentidos. Diante disso, olharemos para o filme *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, como construtos da memória em seus elementos estéticos que ativam outros vários elementos numa espécie de cadeia, a memória se mostra parte da vida de Hermila que, no entremeio da errância e da estratégia, busca reinventar-se, refazer-se, alinhar-se na direção da busca de um céu: o céu de Suely.

PALAVRAS-CHAVE: memória; esquecimento; cinema brasileiro; nomadismo.

PRODUÇÃO E TRAMA

O primeiro passo deste trabalho é deixar claro que não se pretende elaborar aqui uma superinterpretação ou uma investigação de indícios sobre o que busca ou não representar o filme em questão. A ideia é tentar abordar a obra pela sua natureza artística, pela perspectiva da estética atrelada a uma rede de significações múltiplas, ao contrário de uma leitura rasa e insuficiente no sentido de apenas delimitar e subjugar significados.

O céu de Suely é o segundo longa-metragem produzido pelo diretor brasileiro Karim Aïnouz. Lançado aos cinemas brasileiros em novembro de 2006, o filme mostra, num contexto contemporâneo, uma parte da vida de Hermila, uma jovem de 21 anos que retorna de São Paulo à cidade de Iguatu, no sertão central do Ceará. Com seu filho ainda bebê (Mateuzinho), ela chega a Iguatu com o plano de montar uma banca de vendas de CDs e DVDs com uma copiadora que seu parceiro/namorado/marido (Mateus) traria posteriormente. Passam-se, porém, dias e Mateus não chega ao encontro

¹ Trabalho apresentado no Núcleo de Pesquisas de Comunicação Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte pela Unicamp. Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Email: acirdias@yahoo.com.br.



de Hermila conforme o combinado, o que desorienta tal projeto, obrigando-a a refazer a vida. Abandonada por Mateus, ali tem apenas a tia e a avó como família e, insatisfeita com os possíveis tipos de trabalho e os modos de vida, decide partir novamente para qualquer lugar desde que longe dali.

Como não tem dinheiro para viajar, decide então vender uma rifa cujo prêmio será o próprio corpo, ou “uma noite no paraíso”, como divulga a personagem. A rifa vira um sucesso na pequena cidade, adquire popularidade e causa muita polêmica entre os mais moralistas, inclusive sua avó, que a obriga a pedir desculpa e a expulsar de casa. Sendo, contudo, que o objetivo de Hermila é mesmo ir embora de Iguatu e abandonar aquele modo de vida, persiste no plano, reúne o dinheiro necessário, compra a passagem e parte.

Segundo o diretor Aïnouz, a ideia inicial era construir um personagem feminino inspirado nas mulheres de sua família. Crescido no nordeste brasileiro, Karim viu grande parte dos homens de sua família emigrar enquanto ele vivia em meio às mulheres. Pensou, então, em uma inversão desse padrão, em que as mulheres partissem, deixando tudo para trás. Em entrevista disponível no *site* do filme, diz Karim:

A primeira imagem que me veio à cabeça foi a de uma mulher em um ônibus ou um avião, indo embora com um sorriso no rosto. Há tempos alimentava o desejo de construir um personagem feminino inspirado na minha família, que fosse forte, irreverente, delicado e violento ao mesmo tempo. Queria também contar uma história de partida, de alguém que refaz a rota e vai embora, muda de nome, reinventa a vida do zero. Queria retratar uma personagem romântica, cheia de esperança na vida. (AÏNOUZ).

Para a posição de protagonista foi selecionada a atriz Hermila Guedes, após vários testes. De acordo com a preparadora de elenco, Fátima Toledo, o trabalho não se deu no sentido de descobrir quem seria a personagem principal, mas, sim, quem era a personagem. Sobre o elenco foram aplicados critérios tão minuciosos e apurados que até os nomes dos personagens são os da vida real de cada ator e atriz. A ideia partiu da sugestão de Fátima Toledo, que fez com que, na preparação dos atores, cada qual chamasse ao outro pelo nome real e, aos poucos, foi Karim gostando da proposta até resolver gravar assim mesmo, possivelmente para dar um aspecto menos artificial à trama.

A respeito do cenário de gravação (locação), a escolha pela cidade de Iguatu, assim como o elenco, também foi muito pensada. Com a base do filme já estruturada,



Aïnouz e uma parte da equipe foram, ainda em janeiro de 2005, ao sertão cearense à procura da locação ideal. A decisão por filmar em Iguatu se deu pelo fato de essa cidade aparentar um lugar paradoxal de marasmo e de passagem e, com cerca de 92 mil habitantes, ser um importante centro comercial para as cidades menores ao seu redor. Pela natureza de transitoriedade, de movimento e, ao mesmo tempo, parada, em semelhança à própria natureza dialética da personagem Hermila, é que acabou sendo escolhido como o local perfeito para a filmagem. Ou, como diz o diretor:

Iguatu é um lugar em que existe um curto circuito de significados. Ao lado de uma feira que vende farinha de mandioca, tapioca e carne de bode está uma loja de R\$ 1,99 com flores de plástico e vários objetos que não são daquele lugar, e que provavelmente foram fabricados na China. (AÏNOUZ).

A mesma perspectiva justifica a trilha sonora que mescla sanfona com sons eletrônicos expressando um sentido de globalização; o chamado *techno-brega* (músicas americanas remixadas em ritmo de forró) pretende mostrar a diversidade e a abertura que, apesar de ser distante 380 quilômetros da capital Fortaleza, compõe Iguatu. Podíamos afirmar que os sons naturais, oscilando entre o som do vento e pássaros e os motores e alto-falantes dos carros-som, podem retratar amplamente a simplicidade do cotidiano, rejeitando supereventos ou acontecimentos fantásticos.

Durante todo filme um constante paradoxo permeia a trama. Algo num sentido dialético como “o movimento preso, cerceado” parece querer mostrar uma luta constante entre aquilo que busca/foi feito ou tem por função movimentar-se e o que restringe, fecha, impossibilita o móvel. Algumas das principais alegorias, que serão observadas mais adiante, como o trem, a árvore solitária e estática e as pipas presas nos fios da rede elétrica compõem, nesse sentido, perfeitos significados.

Essa mesma contradição é a que também move Hermila. Cheia de esperança e vontade de ser feliz, se sente presa e fechada pela pequena perspectiva e a impossibilidade de se viver feliz em uma cidade de passagem em que tudo passa e ela permanece. Passa o trem (que representa um enorme incômodo para Hermila pela sua função de movimento, de não estar parado), passam as motos e os caminhões, passam os dias e ela permanece, apenas cada vez mais oprimida, cerceada pela estática, por não estar em movimento.

Partindo dessa situação aparentemente comum (uma pessoa insatisfeita que resolve mudar de vida), Karim afirma que o objetivo é justamente mostrar essa



simplicidade: o cotidiano em suas contradições naturais, evitando a perspectiva folclórica de uma coisa superfantástica ou exótica. Pela sua sutileza em mostrar uma história que é imbricada na vida de cada espectador no que diz respeito ao mudar-se, transformar-se e refazer-se mediante necessidades e desejos próprios daquilo que é, ou não, ser feliz para cada pessoa.

Daí o título, *O céu de Suely*, em que “céu” pretende significar, conforme Aïnouz fazendo referência ao significado do termo no dicionário Aurélio: qualquer lugar onde se possa ser feliz. Certamente flutua aí um interdiscurso com o cristianismo, cujo céu é o objetivo, final e feliz de todas as vidas, mas interdiscurso apenas por tangência, pois se, para a tradição cristã, o céu é sempre o mesmo (sagrado, feliz, descanso, paz eterna, etc.), o céu de Hermila/Suely é a errância, a contradição, constante paradoxo, tanto como pode ser o céu de fulano, o céu de cicrano, beltrano...

“QUERO SER PUTA, NÃO! QUERO SER PÔRRA NENHUMA!”

O subtítulo acima corresponde a uma fala de Hermila à sua tia (Maria) em resposta à reprovação dela ao saber que Hermila pretende rifar o próprio corpo. Ao contar à tia Maria que pretende se rifar, Hermila é questionada: “Que ideia de puta é essa?”, e ela então responde a fala acima. Esta certamente é uma das falas mais expressivas durante todo o filme, no sentido de Hermila representar a fuga de um enquadramento, a negação de uma estereotipagem tão incisiva nas caracterizações das sociedades modernas, ocidentais, principalmente. Suscita, inteligentemente, a natureza errante, o caráter nômade que acaba por endossar o fio da trama e que merece então uma observação mais detida.

As primeiras cenas do filme mostram Hermila retornando para Iguatu de uma viagem cuja origem é São Paulo. No decorrer da trama ficamos, contudo, sabendo que ela, antes de estar em São Paulo, estava em Iguatu. E, ao final do filme, ela parte novamente em viagem, mas, dessa vez, sugestivamente, para Porto Alegre. Todo esse deslocamento fica compreendido pelo tempo referencial da história (STAM, 1981, p. 60), enquanto os dias atuais da vida de Hermila e seu passado mais recente.

Esta capacidade ou, antes, esta errância, esta pulsão de peregrinação, de sair, mover-se em busca de algo além do que está dado, podemos observar em conjunto com as propostas de Michel Maffesoli ao falar sobre o nomadismo. De acordo com o sociólogo, errância seria



[...] a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos. Sentimento trágico da vida que, desde então, se aplicará a gozar, no presente, o que é dado ver, e o que é dado viver no cotidiano, e que achará seu sentido numa sucessão de instantes, precisos por sua fugacidade. (MAFFESOLI, 2001, p. 28-29).

O foco das pressuposições então será a representação criada sobre o personagem Hermila que, na posição de protagonista, parece-nos uma figuração explícita dessa errância.

Certamente, uma das cenas mais expressivas nesse sentido ocorre quando Hermila vai à rodoviária de Iguatu e pergunta à atendente do guichê: “Qual a passagem que a senhora tem pra mais longe? [...] O lugar mais longe daqui?”. Podemos perceber que o que importa a ela não é tanto um lugar específico de destino e muito menos um novo plano, novos objetivos futuros. Sua única e imediata preocupação é ir embora de Iguatu e abandonar aquela situação.

Segundo Maffesoli (2001), o motor por excelência do nomadismo é a insatisfação. Daí, estar insatisfeito com determinadas circunstâncias resulta então em variações do já estabelecido e que, por não terem uma finalidade precisa, as iniciativas de sair a caminho, os desprendimentos, as ações de estar sempre arriscando são elementos essenciais da vida. Aliás, são elementos essenciais de todos os modos de vida e não apenas as de estilo mais claro de nômade, pois, para Maffesoli, essa distinção nem mesmo é nítida, já que o nomadismo é uma constância antropológica, necessária e formadora de cada sociedade num complexo jogo de relação com o outro – o nomadismo não é, portanto, um fato isolado ou típico de apenas um ou outro indivíduo. A errância é, dessa forma, um elemento básico de estrutura da natureza humana.

Podemos pensar Hermila enquanto uma figura atual pelo contexto contemporâneo de uma dialética necessária: a contradição existente entre o permanecer e o ir embora ou, como foi dito anteriormente, o movimento cerceado. Às mesmas intenções de comprar uma casa e permanecer em Iguatu imbrica-se o desejo e a pulsão de partir para longe, para qualquer lugar. A casa aqui nada menos pode significar do que a fixação, a estabilidade, o parar no local, ter/criar unidade; enquanto sair a caminho, partir, viajar sem estratégias futuras corresponde exatamente ao contrário, à dispersão. Essa contradição não é, porém, nenhuma coisa absurda ou espetaculosamente nova. Ela



é uma das principais características das sociedades atuais chamadas pós-modernas, e sobre o que assim se expressa Maffesoli:

[...] estamos divididos entre a nostalgia do lar, pelo que ele tem de seguro, de matricial, pelo que ele tem de coercitivo e sufocante também, e a atração pela vida aventureira, que se move, vida aberta sobre o infinito e o indefinido, com o que comporta de angústias e de periculosidades. Essa ambivalência é simultaneamente individual e social. É sem dúvida uma dessas estruturas antropológicas das quais mitos, a literatura, os contos e as lendas nos falam à vontade. (MAFFESOLI, 2001, p. 147).

É o que ele conceitua de “dialética do exílio da reintegração” ou ainda “enraizamento dinâmico” e que se expressa por “[...] uma marca do sentimento trágico da existência: nada se resolve numa superação sintética, tudo é vivido em tensão, na incompletude permanente. [...] o estático tem necessidade da errância”. (MAFFESOLI, 2001, p. 79).

Em uma outra perspectiva, política talvez, Hermila mostra a ilusão do indivíduo centrado e fechado, cuja natureza seria a estabilidade e a identidade com o local, com o lugar, com o costume, com determinado desenvolvimento cultural que foi forjado pelas necessidades estruturais das sociedades modernas do capital. Ou, antes, que “[...] esse constructo foi apenas uma mistificação filosófica e cultural que procurou convencer as pessoas de que elas ‘tinham’ sujeitos individuais e possuíam essa identidade pessoal única” (JAMESON, 1993, p. 30).

É importante destacar que o nomadismo, nessa perspectiva, não se resume limitadamente a uma prática econômica. Acima disso e mais forte há um desejo de evasão que envolve outros fatores, como a troca de lugar, de hábitos, de pessoas (outros) em um sentido simbólico. É a liberdade da experiência que está em jogo – a experiência de ser. Trata-se de uma experiência que é primeiramente comunitária, pois o errante pode ser solitário, mas jamais isolado e/ou atuante apenas sobre si mesmo.

O nomadismo se apresenta, assim, como uma busca do divino que há em nós, assemelhando-se ao hedonismo, porém em um sentido mais espiritual, simbólico. É um sonho de aventurar-se, de perder-se, de buscar foco em suas dispersões e que não está fora da vida real, mas é oriunda dela por estar ligado intimamente às nossas experiências.

ALEGORIAS, FABULAÇÃO E MEMÓRIA

Podemos tentar compreender a alegoria como um conjunto de elementos que ornamentam e recheiam uma determinada expressão/discurso criando possibilidades de falar/mostrar algo em relação de referência a outros significantes e interpretações possíveis, mas predeterminadas e com significações afins. Assim, a alegoria, estratégia riquíssima, permite fazer inúmeras alusões por um processo de referência ao outro/à outra que, interagindo a partir de um campo semântico em comum, podem ser ligadas na/pela construção e significação do mesmo; como um processo de efeito metafórico.

É nesse sentido que o trem que passa por Iguatu pode ser lido como uma alegoria. Nas três vezes em que é mostrado, ele está em funcionamento, apitando, gritando seus metais e em nenhum momento parado. Na cidadezinha em que tudo parece parado no tempo, esse trem, visto como alegoria, pode ser lido pelo sentido de passagem, de constante movimento, assim como os caminhões e os ônibus que estão sempre de passagem pela cidade, indo sempre de uma cidade para outra e apenas passando por Iguatu – interpretação semelhante pode ser feita sobre o trem em *Mãe e filho* (1997), de Aleksandr Sokurov.



(Figura 1: Trem, em *O céu de Suely*)



(Figura 2: Trem e Hermila, em *O céu de Suely*)

Outra alegoria muito inteligente diz respeito às pipas enroscadas nos fios de eletricidade nas ruas de Iguatu. Um dos sentidos que podemos formar dessa alegoria é pensar que, pelos fios elétricos, é movimentada a energia, a força de eletricidade em si, e as pipas, equivalentes a Hermila, feitas para voar, estão presas, imóveis. Eis um perfeito efeito de deslize, metafórico da contradição observada anteriormente (o movimento cerceado). Os fios podem ser lidos como algo que têm vida, por onde corre vida (a eletricidade), mas que, ao mesmo tempo, aprisiona, prende as pipas cuja natureza é voar, livres, estarem acima, perderem-se ao vento. Os fios podem ser Iguatu,



parada. As pipas, Hermila. Feita para estar livre, errante, mas na cidadezinha cearense, presa, insatisfeita, estável.



(Figura 3: Pipas como alegoria)



(Figura 4: Árvore solitária como alegoria)

Nesse mesmo sentido, também podemos ler o plano-sequência feito sobre a árvore solitária na cena em que Hermila volta do motel depois de finalizar a ideia de rifar-se. A câmera subjetiva, passando-nos o olhar de Hermila de dentro do carro, mostra uma paisagem de céu amplo e limpo e somente uma árvore em meio ao terreno árido, sem nenhuma vegetação a mais ao seu redor. Bem como os fios, a árvore também representa um lugar de vida, de movimento, mas permanece estática, parada, assim como Hermila, cheia de vida, mas estagnada em um lugar árido para ela, Iguatu.

Os portais, marcadores de entrada e saída, que delimitam geograficamente a cidadezinha cearense, também funcionam como interessantes ornamentos na composição do filme. Podemos observar esses portais e pensá-los por semelhança ao que destaca Mafessoli (2001) ao falar sobre a porta (p. 78) e o desembarcadouro (p. 97), à medida que esses marcadores de passagem simbolizam a dupla necessidade de religar-se e desligar-se, no sentido de que, ao passar por uma porta, por um desembarcadouro e, no caso do filme, por portais, negamos/desligamos determinadas coisas, eventos, situações, etc. para ligar-se a/aceitar outras. Em *O céu de Suely*, esses portais permitem uma clara constatação dessa leitura, que parece ainda mais enfática pelo fato de o marcador de entrada estar no início do filme e o de saída, encerrá-lo.



(Figura 5: Entrada de Iguatu – 03m:45s)

(Figura 6: Saída de Iguatu – 01h:20m)

Evidentemente, tais alegorias ganham essas possíveis leituras na percepção do todo do filme. Hermila é uma expressão pura de nomadismo, de vida errante. Sentir-se presa, destinada e estar cerceada pelas condições que lhe são impostas, é exatamente o que se busca evitar. O trem, alegoria em destaque, é um grande incômodo para ela porque preconiza a animação e a complexidade da sociedade moderna e tem referência, de certo modo, ao que Jameson chama de “o hiperespaço pós-moderno” (JAMESON, 1993, p. 39), em total contradição à simplicidade e ao marasmo de Iguatu. Essa afirmação é possível considerando que

O significado de um filme/texto é o todo, amálgama desse conjunto de pequenas partes, em que cada uma não é suficiente para explicá-lo, porém todas são necessárias e cada uma só tem significação plena em relação a todas as outras. No entanto, essas relações são hierarquizadas; algumas mais significativas que outras, dependentes que são da escritura/montagem. (ALMEIDA, 2001, p. 29).

As alegorias observadas apenas nos permitem tal interpretação por funcionarem como elementos de composição do filme. Agem como peças no todo estético, constituindo e reclamando a construção da narração/filme. Sendo que *O céu de Suely* compõe uma narração, cabe então observar alguns aspectos da fabulação, no sentido de estruturas narrativas semelhantes, que engendram tal história/enredo.

De acordo com Flávio Aguiar, fabular equivale a “produzir grandes arranjos de imagens evocativas que organizem uma visão de mundo, [...] procedimento básico tanto de composições verbais quanto de visuais” (AGUIAR, 2003, p. 124). Segundo o autor,

[...] cinema e literatura - e podemos estender a conclusão à TV, e muito mais: à pintura, à escultura, à arquitetura, à fotografia, etc. - são criadores de mitos, no sentido aristotélico da palavra, isto é, de fabulações que engendram a possibilidade do reconhecimento da situação presente dos destinatários em relação aos parâmetros da cultura de que fazem parte. (AGUIAR, 2003, p. 123).

Considerando isso, podemos destacar pelo menos duas relações de fabulação bem nítidas em *O céu de Suely*. A primeira corresponde à literatura bíblica,



especificamente nas narrativas da diáspora, na dispersa peregrinação dos judeus ao longo da história. A segunda, às narrativas de Dioniso, o deus grego controverso, relacionada aqui pela tragédia *As bacantes*, de Eurípides.

Pela narração da diáspora, podemos sublinhar a relação de fabulação ao pensar Hermila como uma errante. Como se sabe, a diáspora, na literatura bíblica, corresponde aos anos de peregrinação dos israelitas pelo deserto em busca de Canaã, a terra prometida. Essa narrativa é contada principalmente entre os livros *Êxodo* e *Números*, mas permeia todo o Antigo Testamento. Hermila, pela abordagem já supracitada da errância, pode ser lida como um símbolo dessa fabulação relativa ao ponto comum da busca do eldorado. Ou seja, da mesma forma que, na narração bíblica, os israelitas peregrinam pelo mundo com tendo como objetivo a terra santa onde encontrarão a paz almejada (*Êxodo* 6.6; 13.4), dessa maneira também Hermila peregrina entre cidades como São Paulo, Iguatu e Porto Alegre em busca de felicidade, de realização. Nessa relação entre a diáspora dos judeus e a errância de Hermila é que podemos traçar uma aproximação fabulativa.

A partir das narrativas sobre o deus Dioniso podemos destacar uma segunda relação de fabulação. Entre inúmeras fontes e facetas, tomamos aqui, como exemplo, a peça *As bacantes*, de Eurípides, em que Dioniso é descrito por Penteu, o rei de Tebas, como um deus maléfico e estrangeiro que desvirtua as mulheres a saírem errantes pelos bosques: “Desta terra ausente, ouvi falar de outros males que caíram sobre esta cidade; que nossas mulheres abandonam seus lares, correm pelos montes bocosos ao venerar com danças um tal Dioniso, um novo deus”. (EURÍPIDES, v. 215). E também como o descreve Detienne:

Dioniso organiza o espaço em função de sua atividade embulatória. É encontrado por toda parte, em nenhum lugar está em casa. Nem mesmo em um antro ou em um esconderijo na montanha, menos ainda à entrada de um santuário ou à luz de um templo urbano. [...] Há em Dioniso uma pulsão “epidêmica” que o afasta dos outros deuses de epifanias regulares, programadas e sempre arrumadas segundo a ordem de culto das festas oficiais, e cada uma a seu tempo. (DETIENNE, 1988, p. 14-15).

A relação de fabulação que aí se evidencia surge da semelhança entre a natureza simbólica de Dioniso pela aparente desordem, desestrutura e dispersão e Hermila como uma expressão de errância, reiterando a impossibilidade de se ver enquadrada, moldada, determinada estruturalmente. Seria Hermila uma bacante? Uma mônade de Dioniso?



Nas cenas em que aparece festiva, está sempre animada, cantando, dançando, gritando e, por fim, rifando o próprio corpo.

A partir dessas duas semelhanças de fabulação (o que não esgota a existência de muitas outras) podemos pensar sobre a ênfase da memória que articulam. Memória que é pensada simultaneamente ao esquecimento, pois, ao falar/mostrar algo se deixa de falar/mostrar inúmeras outras possibilidades em prol da falada/mostrada. Nesse sentido, a memória, entendida como a reiteração do já-dado, a repetição, a mimese, o pastiche tal qual define Jameson (1993, p. 29), remete, em *O céu de Suely*, ao sentido da não regularidade, do caos e da dispersão que se pretende organizar sobre cada pessoa. A memória, diz Munsterberg, corresponde a uma “materialização dos eventos do passado” (MUNSTERBERG apud XAVIER, 1983, p. 40). Ela é constituída pela continuidade em associações com o já acontecido, com o já falado/mostrado.

Observando a estrutura da narração, destacam-se duas técnicas de memória: *cut-back* (voltar ao passado para situar o presente) e *cut-off* (deixar suspenso, sugerir). Já a primeira cena do filme, em efeito granulado, é *cut-back* em que Hermila fala com a voz em *off* e conta seu passado mais recente, situando o espectador sobre sua volta e seus planos em Iguatu. Daí em diante, a mais frequente é a *cut-off*, que se constitui na transição entre os cortes secos de um plano-sequência a outro. A *cut-off*, ao deixar sugerido o que pretenderia mostrar, empenha a imaginação do espectador ao obrigá-la a formar conectivos que deem conta de interpretar os sentidos e os significados que os planos-sequência propõem.

Ao mesmo tempo em que essas memórias são ativadas ocorre o inverso com o esquecimento. Outras infinitas possibilidades de cenas, de transições, de temas, de falas, etc., são apagadas/esquecidas para que aquela ali mostrada seja o querer-dizer. Nesse sentido, podemos afirmar que *O céu de Suely* narra uma história incomum, apesar das fabulações já sublinhadas, porque que silencia, por exemplo, o rotineiro “final feliz”. Se compararmos Hermila com as protagonistas de outras obras (*Anna Karênina*, por Duvivier, e *A dama das camélias*, por Bolognini), por exemplo, perceberemos grandes inversões de costumes.

Ao contrário de Karênina e da cortesã de Dumas Filho, que têm na morte o destino e o fim trágico, Hermila parte de Iguatu, ao final do filme, com um sorriso no rosto, feliz. Parte abandonando/silenciando várias outras memórias e sentidos, como a prostituição, a união ou o casamento com João (um antigo namorado), a dependência



financeira dela em relação à sua avó, o trabalho simples e regular de lavar carros no posto Veneza e a estática e o marasmo próprio da pacata cidadezinha de Iguatu.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

AÏNOUZ, Karim. **Ping-pong com o diretor**. Disponível em: <<http://www.oceudesuely.com.br>>. Acesso em: 9 set. 2008.

ALMEIDA, Milton José. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 2001.

DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Trad. Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

EURÍPIDES: **As bacantes**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JAMESON, Frederic. **A cultura do dinheiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MUNSTERBERG, Hugo. A ordem do olhar: a codificação do cinema clássico, as dimensões da nova imagem. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FILMOGRAFIA:

A dama das camélias. Dir. Mauro Bolognini, França, 1980.

Anna Karênina. Dir. Julien Duvivier, Inglaterra, 1948.

O céu de Suely. Dir. Karim Aïnouz, Brasil, 2006.