



O CÉU DE SUELY NO TEMPO-ESPAÇO PÓS-MODERNO

Márcia Vanessa Malcher dos SANTOS¹

Resumo: Marcado pela afetividade e por uma narrativa rasteira, o sertão de *O Céu de Suely* (2006) está muito distante daquele representado pelo Cinema Novo. A partir de uma interpretação crítica do filme, buscamos entender esse distanciamento, mapeando como as formas de tempo e espaço do atual momento histórico, denominado de pós-modernidade, foram assimiladas artisticamente no longa de Karim Aïnouz. Para isso, baseamo-nos no conceito de cronotopo, cunhado por Mikhail Bakhtin. Acreditamos que ao trazer à tona escombros da sociedade atual, aclimatados no tempo/espaço nacional, do sertão, *O Céu de Suely* traça caminhos e travessias no sentido de compreender o lugar que ocupamos na lógica do capitalismo global.

Palavras-chave: Pós-modernidade. Sertão. Cronotopo. Tempo. Espaço.

139

1 – Introdução

Já não é novidade caracterizar o nosso tempo como o do fim das certezas. No entanto, responder se vivemos ou não em uma pós-modernidade é motivo de intenso debate nas ciências sociais. Há aqueles que preferem afirmar que alcançamos um estágio avançado da modernidade (GIDDENS, 1991), ou ainda, experimentamos uma modernidade líquida (BAUMAN, 2001), até os que percebem pós-modernidade como um termo ainda impreciso para definir uma fase de transição (SANTOS, 1995), para citar apenas alguns exemplos. Não é possível aqui adentrar essa extensa discussão, mas é importante esclarecer que assumo o termo pós-modernidade, não como um significado definitivo, mas ciente das suas contradições e conflitos. Acredito, porém, na necessidade de utilizá-lo a fim de demarcar as transformações essenciais dos modos de vida pós-modernos em relação à modernidade.

O que se convencionou chamar de pós-modernidade se refere a uma linha de pensamento que passou a questionar noções clássicas de verdade, que declara o fim das

¹ Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Graduada em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: marcia_malcher@hotmail.com



grandes narrativas ou da possibilidade de emancipação universal e dos sistemas de explicação definitivos e percebe o mundo como contingente, gratuito, instável, imprevisível, bem como inaugura uma nova agenda política, pautada nas identidades. Como sustentam alguns, essa forma de ver está vinculada às transformações materiais da nova fase do capitalismo tardio, dominado pelas indústrias de serviços, finanças e informação, descentralização tecnológica, consumismo e por uma nova dinâmica cultural dominante. Tanto que o termo pós-modernismo é mais utilizado como uma denominação dos desdobramentos estéticos dessas transformações pós-modernas no âmbito da cultura.

Aqui, assumi a perspectiva delineada por Fredric Jameson (1997, p. 29), que propõe a compreensão do pós-modernismo em uma concepção de *periodização*, ou seja, histórica. Ele a identifica não como um estilo, dentre muitos outros, mas como uma *dominante cultural* do capitalismo tardio, ao inserir a arte pós-moderna no fluxo da materialidade e das implicações político-econômicas que envolvem os processos culturais na contemporaneidade. Na pós-modernidade, a cultura se tornou, sem constrangimentos, uma mercadoria, bem diferente da posição social oposicionista que ocupava no modernismo, sempre lembrando que “o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova [...], mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo” (JAMESON, 1997, p. 16). Assim, percebe-se que no pensamento de Jameson há uma confluência e superposição dos conceitos de pós-modernidade (vinculado às circunstâncias materiais) e pós-modernismo (vinculado ao âmbito cultural). Por isso, optei aqui por utilizar ambos os termos.

Em decorrência de todas essas mudanças, a cultura pós-moderna revela a centralidade do universo urbano. No Brasil, a trajetória ficcional não foi diferente. Tanto por isso, pelo menos à primeira vista, pode parecer incongruente falar de *sertão* na pós-modernidade. No entanto, apesar dessa densidade citadina como matéria ficcional, o sertão não desapareceu das telas, ainda que pareça outro, completamente distinto daquele representado pelo moderno Cinema Novo do começo da década de 1960 (momento mais adensado do universo sertanejo na história do cinema nacional). É de 1963-64 a famosa trilogia cinemanovista: *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; *Os fuzis*, de Ruy Guerra; e *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, que marcou a chamada “estética da fome”, termo utilizado para designar mais do que o estilo do movimento, um ‘modo de dizer’. Isso porque o Cinema Novo transformou o nosso estado de subdesenvolvimento



em uma potencialidade (estética e política), pois buscou construir um cinema nacional-popular, moderno e revolucionário, que ansiava por uma transformação social a partir dos *de baixo*.

O sertão alegórico, totalizador, mítico e isolado do passado torna-se o sertão verde, que coincide com a cidade, em *Baile Perfumado* (Paulo Caldas; Lírio Ferreira, 1997), o sertão alucinógeno de *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), o sertão do encontro do alemão que vende aspirinas e do sertanejo na boleia de um caminhão, em *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), o sertão da viagem subjetiva de José Renato, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes; Karim Aïnouz, 2010) e, por fim, o sertão das idas e vindas de Suely, em *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), falando apenas de alguns longas da safra de produtores nordestinos.

Em todos esses filmes, tal como as profundas transformações das novas formas de perceber o mundo na pós-modernidade, o sertão demonstra que também ele se faz e se desfaz, como a gente. Assim como disse o narrador-personagem de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, “a gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...” (ROSA, 2001, p.294-5). E “não pareceria excessivo insistir no sertão como o espaço ainda indeterminado e em disputa onde se investe de modo mais persistente nas possibilidades de narrar a experiência” (PRYSTHON; RAMALHO, 2008, p.2).

141

2 – Cinema e cronotopo

As transformações das formas do tempo e do espaço são fundamentais para compreender esse distanciamento do sertão do passado modernista e do sertão contemporâneo no cinema. Por isso, optei por analisar *O Céu de Suely* a partir do conceito de *cronotopo*, de Mikhail Bakhtin (2002), exposto principalmente em seu texto *Formas de tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)*, no qual ele analisa as formas de gênero do romance europeu. O termo ‘cronotopo’ significa ‘tempo-espaço’ e expressa a indissolubilidade entre ambos: o tempo como a quarta dimensão do espaço. Criado por Bakhtin a fim de definir a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, o conceito nos permite pensar o cinema a partir da característica imanente que o designa como meio.

No cinema, o espaço é quase sempre *representado, presente* (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 107). Deixou de ser estático e um mero pano de fundo, tornando-se móvel,



participante, visível. Essa presença do espaço configura a imagem como uma significante eminentemente espacial no cinema, a qual preenche, simultaneamente, o tempo (invisível). “Assim, os domínios do percebido (o espaço imagético) e do sentido ou imaginado (o tempo), o visível e o invisível, não se distinguem mais, pois um não existe sem o outro” (PELLEGRINI, 2003, p.18).

Além do mais, Bakhtin compreende o cronotopo como uma categoria, a um só tempo, do conteúdo e da forma, o que equivale dizer que ele percebe o tempo e o espaço não como formas ‘transcendentais’, mas como formas que determinam “a unidade artística de uma obra literária no que ela diz com respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 2002, p. 349). Assim, essas categorias do conteúdo e da forma do cronotopo também determinam a imagem do indivíduo na literatura, ou ainda, a visão de homem de um determinado texto na história (em um determinado cronotopo).

3 – O tempo-espaço e a arte na pós-modernidade

Para Fredric Jameson (1997), a pós-modernidade e as transformações a ela correspondentes estão atreladas a uma profunda crise da experiência social e individual do tempo e do espaço, decorrente das transformações materiais do capitalismo em sua fase tardia.

David Harvey (2010, p.208) afirma que a própria história do capitalismo - pautada no nexos fundamental, de que tempo, espaço e dinheiro são fontes interligadas de poder - tem se caracterizado por uma aceleração tanto dos processos econômicos como da vida social, ao mesmo tempo em que o mundo parece encolher. Ele considera que vivemos uma nova rodada desse processo de *compressão do tempo-espaço*, “um ponto alto de intersecção extremamente problemática do dinheiro, do tempo e do espaço como elementos entrelaçados de poder social na economia política da pós-modernidade” (HARVEY, 2010, p.269). Dessa forma, estamos diante de uma nova rodada de mudança das qualidades objetivas do tempo e do espaço que afetam inclusive o modo como representamos o mundo, o que nos permite supor que vivemos em um cronotopo pós-moderno, distinto do cronotopo da modernidade.

Nessa era do consumo, na qual prevalece a efemeridade como característica dominante em uma sociedade do descarté, a penetração capitalista em diversos aspectos da produção cultural a partir dos anos 1960 reverbera a integração da produção estética à produção das mercadorias em geral. Se o ímpeto estético do modernismo era lutar por um



sentido de eternidade na voragem do fluxo (HARVEY, 2010, p.191), o posicionamento muito distinto do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e, mais ainda, devido à transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea, conferiu a ele um significado e função social radicalmente distinto do modernismo (JAMESON, 1997, p.31). Enquanto o modernismo era impulsionado pela perspectiva de busca de um futuro melhor, na pós-modernidade, descarta-se essa tensão, já que não se pode mais conceber o indivíduo em um sentido de *eu* coerente ou alienado.

No cinema moderno brasileiro, principalmente nos filmes de Glauber Rocha, foi claro esse ímpeto modernista de buscar um futuro melhor, ainda que a frustração resultasse no transe. É tanto por isso, que os filmes contemporâneos parecem estar tão distantes do que foi o Cinema Novo. Percebemos nesses filmes um caminho distinto, de concentração nas circunstâncias criadas pela fragmentação e nas instabilidades.

Nesse atual estágio do capitalismo, no qual a cultura torna-se um desdobramento da própria economia, Jameson (1997) situa a emergência de uma nova subjetividade, uma espécie de traço psicológico, social e individual na pós-modernidade. Para ele, essa subjetividade se baseia na perda do senso de história, de esperança em um futuro e de falta de memória em relação ao passado. Vivemos o tempo da paralisia, da sensação de estagnação histórica e política.

Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar o seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não 'um amontoado de fragmentos' e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. (JAMESON, 1997, p. 52).

Ao passo que no século XX o tempo e a história ocuparam a posição privilegiada na interpretação crítica das práticas sociais, hoje “talvez seja mais o espaço do que o tempo que oculta de nós as consequências” (SOJA, 1993, p.7). Fredric Jameson (1997, p. 43) também argumenta que “nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são [hoje] dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo”.

Ainda que muitos escritos recentes, especialmente aqueles referentes aos estudos da era da informação virtual, explorem a concepção, como faz Bauman (2001), em *Modernidade Líquida*, de que “a quase-instantaneidade do tempo do software anuncia a



desvalorização do espaço” (2001, p.138), é necessário afirmar que a queda de barreiras espaciais não implica o decréscimo da significação do espaço (HARVEY, 2010, p. 265). Ironicamente, no momento de ‘aniquilação’ do espaço pelo tempo, a vida social passa a ser dominada pelas categorias espaciais.

Precisamente porque a diminuição de barreiras possibilita o domínio superior do espaço, o capital o funcionaliza em um contexto de descentralização e mobilidade geográfica. A acumulação flexível explora diferenciações geográficas nas modalidades de controle do trabalho, em vista de lugares mais atraentes e lucrativos (em termos de oferta de mão-de-obra, infraestrutura, recursos) ou de sistemas de controle mais competitivos no mercado mundial. “Aproximando-nos assim do paradoxo central: quanto menos importantes as barreiras espaciais, tanto maior a sensibilidade do capital às variações do lugar dentro do espaço e tanto maior o incentivo para que os lugares se diferenciem de maneiras atrativas ao capital” (HARVEY, 2010, p.267).

Além disso, a troca de informações globais aumentou a importância das chamadas “cidades mundiais” no sistema financeiro atual, bem como da comunicação e da mídia, o que alarga a nossa sensibilidade ao que os espaços do planeta contém. No fluxo contínuo e mundial das mercadorias, “espaços divergentes do mundo são montados toda noite como uma colagem de imagens na tela da televisão” (HARVEY, 2010, p.272). Esse espaço pós-moderno produz insegurança, fragmentação e revela um desenvolvimento desigual no interior do capitalismo internacional.

Em um sentido histórico-político, portanto, considerando como as “relações de poder e disciplina se inscrevem na espacialidade aparentemente inocente da vida social (SOJA, 1993, p.13), percebe-se que e a globalização do capital e das imagens, a racionalização e controle do espaço, a centralidade da vida urbana e as tecnologias de comunicação planetária são reveladores da espacialização da cultura pós-moderna. Ressalto também a centralidade espacial nos recentes movimentos políticos contestatórios, como, por exemplo, o movimento Occupy Wall Street, nos Estados Unidos, em 2011, ou ainda, a série de protestos em junho de 2013 no país, que teve como motivo deflagrador a reivindicação contra o aumento do preço da passagem de ônibus em São Paulo, a maior metrópole brasileira.

No cinema, uma expressão da assimilação artística desse cronotopo pós-moderno é o aumento, na passagem do século XX para o XXI, das narrativas que fazem borrar horizontes, limites e fronteiras, em que se percebe um contexto intenso de fluxos e



atravessamentos no qual personagens errantes desenham cartografias nômades:

[...] a movência, o deslocamento, as viagens aparecem com recorrência nesse cinema permeado de inquietação e dispersão. Um cinema que parece querer dar conta desse cenário contemporâneo de intensa mobilidade e que enseja um estado permanente de passagem e trânsito, sempre a modular novas subjetividades e novas formas de afiliação e de afeto. (BRANDÃO, 2012, p.75).

É esse um traço fundamental dos filmes brasileiros contemporâneos sobre o sertão. Apesar disso, não podemos afirmar que o estatuto pós-moderno na arte é dominante no país. Tânia Pellegrini argumenta que embora muito forte, ele existe como traço emergente, que convive com outras duas vertentes: “a que se expressa nos padrões realistas e naturalistas tradicionais, ainda trabalhando com laivos da antiga ‘denúncia social’ e a que “ainda busca, embora registrando a sua fragmentação, a unidade do sujeito dentro de um processo histórico específico” (PELLEGRINI, 2008, p.74-75). Nossa realidade múltipla e descontínua - porque desigual - propicia ao estatuto pós-moderno, entretanto, ainda convive com formas mais antigas de representação. Acredito que essa perspectiva é o caminho para pensar *O Céu de Suely* na análise que segue.

145

4- Entre o céu e o sertão

O Céu de Suely, de 2006, conta uma parcela da história de vida de Hermila, do momento em que a jovem de vinte e um anos retorna à sua cidade natal, Iguatu, no interior do Ceará - após o plano de morar em São Paulo ter fracassado - até a sua nova partida para Porto Alegre. A narrativa compreende essa passagem, esse caminho entre a chegada (que também é um retorno) e a partida (que também é um ir de novo). Mila, como é chamada pela família, chega com o filho pequeno no colo, Mateuszinho, e com a esperança de refazer a vida em Iguatu junto ao marido, Mateus. No entanto, parte novamente de Iguatu, sozinha, após ter (re)significado a experiência que condensou o período em que ela ficou na cidade natal. Podemos dizer que *O Céu de Suely* se passa em um *entre-lugar*, na travessia da personagem, conjugando, dessa forma, a ideia da busca e construção de si no caminho, na travessia.

Em torno do ônibus em que ela viaja com o filho e que a traz de São Paulo e a leva para Iguatu, a paisagem semidesértica à margem da estrada contrasta com um céu marcante. Sol a pino. Um plano geral mostra o marco da cidade, no qual está escrito “Aqui



começa Iguatu”. Seguem-se outros planos que contextualizam a rotina da cidade. Um galo canta, um ciclista passa. Um conjunto de casas desbotadas, uma caixa d’água e um orelhão compõem outro plano. Crianças brincam nas ruas de terra.

Figura 1 – Suely no meio do caminho



Fonte: *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006).

Um caminhão corta a câmera e continua na estrada até quase desaparecer. O ônibus segue em um sentido contrário ao do caminhão. Hermila fica na beira da estrada com o filho, mala no chão, miúda no quadro em que o céu claro ocupa cerca de dois terços da tela. Para Bakhtin (2002), o cronotopo da estrada revela com nitidez a unidade das definições espaço-temporais e uma concretude excepcional da *vida corrente*, em uma relação essencial com a personagem e o seu destino, na qual ocorre “a fusão do curso da vida do homem (em seus principais momentos de crise) com o caminho real e espacial, ou seja, com suas peregrinações” (BAKHTIN, 2002, p.242). O cronotopo, por sua vez, mantém uma relação estreita com o *motivo do encontro*:

Assim, por exemplo, o cronotopo da estrada, em um certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e se mede o tempo da história. A cada vez, é preciso voltar a ela para que o tempo avance. (AMORIM, 2012, p.102).



A narrativa do filme é acionada pelo cronotopo da estrada, o qual, como já demonstra a sequência de chegada de Mila, irá funcionar de maneira distinta da estrada como o lugar onde se desenrolam as ações principais e onde se dão os encontros que transformam a personagem. No *O Céu...*, o cronotopo da estrada é o que movimenta a personagem (no início e no fim da narrativa). O caminhão e o ônibus que seguem em sentidos opostos enfatizam Hermila na margem da estrada. Ela fica parada no meio do caminho, em Iguatu. A estrada e o ônibus sintetizarão depois o seu desejo de partida, o que confere a esse cronotopo um sentido extremo de que é preciso voltar a ele para que o tempo avance, demarcando assim, dois arcos da narrativa, que começa com um encontro (com a tia, a avó, com Iguatu) e termina com uma despedida. Não à toa, no quadro em que Mila desembarca com o filho, é o ônibus que interliga a estrada e o céu (metáfora dos desejos e anseios da personagem).

Durante todo o filme, a câmera parece fascinada por Hermila, pelas suas reações e ações diante das experiências que encontra em Iguatu. Ambas tateiam. O longa assume, então, a realidade, o dado documental da cidade, como descoberta ficcional. Ao manter-se grudada em Hermila, notamos que a câmera observa esse espaço ao invés de interferir, traduzindo-o a partir da percepção íntima, individualizada de Mila. A relação da câmera com a personagem indica que, além de não interferir, ela se coloca à disposição da mesma. Não sabe o que acontecerá em seguida, o que permite ao espectador também se surpreender com as atitudes da personagem.

Um exemplo é a cena em que Hermila vai a uma festa à noite no posto Veneza, acompanhada da tia, Maria. Mascando chiclete, com brincos coloridos, ela dança descontraidamente, enquanto vários homens olham para ela. A câmera, em meio às pessoas, também a observa, busca por ela em *closes*, focando-a, sem interferir no ambiente (por exemplo, um *tilt* de cima para baixo na personagem não se completa, pois as pessoas ‘atrapalham’). É nessa ocasião que Hermila conhece a amiga da tia, Georgina Jéssica, que desce de um caminhão após um programa, pede um gole de cerveja, cuspidando-a em seguida, e diz: “Oh o tamanho... Enorme, mas podre”. Enquanto as duas conversam, Mila observa algo que ignoramos. Fala para a tia que ‘vai ali’ e sai. A câmera fica. Só um pouco depois de vê-la se afastar, vemos João, um ex-namorado mototaxista a que ela vai ao encontro. “Cadê teu macho?”, ele questiona. “Meu marido tá chegando daqui a um mês”, ela responde.



Essa liberdade da personagem distancia o filme de um aspecto característico do melodrama, próprio do cinema hollywoodiano, o qual mantém um forte controle do enredo, colocando, pelo contrário, a personagem à disposição da narração, da câmera, gênero este afeito “às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-números de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias” (XAVIER apud KEHL, 2004, p. 134). Nesta cena do posto, não nos é dito, por exemplo, nem contextualizado, que João está ali e que ele é um namorado antigo, antes que Mila decida sair para encontrá-lo. “O modo que o filme nos dá a ver a experiência de Mila e de outros habitantes de Iguatu é também um esforço de desautomatização” (SARAIWA, 2006, p.44). Ao se deter no fragmento e na poética das incertezas do deslocamento, ou ainda, nos passos não previstos da personagem, a narrativa também vai se formando de maneira não previsível, deleitando-se com cada imagem e se perdendo com a personagem.

Hermila é a migrante que está de volta, depois que a esperança de ‘fazer a vida’ em São Paulo minguiu. Em uma conversa no ‘batente’ da porta da casa da avó, a tia pergunta à Hermila: “E tua vida em São Paulo, como é que era?”. “Era boa... Lá é tudo caro. Dava pra ficar mais lá não, aí a gente decidiu voltar”, Hermila responde, enquanto fuma um cigarro. O plano é que Mateus traga uma máquina de copiar CD para eles montarem uma barraca e vender DVD, CD de música e *vídeo game* na cidade. Enquanto ele não chega, ela vende uma rifa de uísque para conseguir algum dinheiro.

Como tantos outros migrantes brasileiros, ela está de lá pra cá em busca de alguma coisa melhor. São Paulo mesmo, “para onde Mila partiu, é a metrópole que concentra esses andarilhos contemporâneos e faz dessa condição, de quem “corre atrás”, sem saber muito do que, nem como, um modo de ser” (SARAIWA, 2006, p.43). Resta o corpo resistindo nesse espaço construído. Restava Hermila resistindo no concreto espesso de São Paulo. Portanto, esse ‘modo de ser’, esse ‘correr atrás’, sintetiza a própria condição e centralidade espacial pós-moderna.

Se na globalização e atual estágio do capitalismo, não há barreiras para as mercadorias, as imagens e o dinheiro, as fronteiras permanecem e, por vezes, tornam-se ainda mais rígidas para as pessoas. Podemos afirmar, seguindo Bourdieu (1997), que esse é um espaço social reificado (fisicamente objetivado), que determina a distribuição no espaço físico tanto das pessoas ou grupos, como dos diferentes tipos de serviços e bens de consumo, e o que oportuniza o acesso a esses bens ou serviços é a equação da



distância/aproximação fornecida pelo capital com a distância/aproximação física. Ou seja, “a capacidade de dominar o espaço, sobretudo apropriando-se (material ou simbolicamente) de bens raros (públicos ou privados) que se encontram distribuídos, depende do capital que se possui” (BOURDIEU, 1997, p. 163).

E Mila não tem nenhum capital; suas andanças, as mudanças de lugar físico e transformações subjetivas decorrentes dessa condição de deslocamento estão interrelacionadas a esse espaço reificado. O cabelo dela, pintado pela metade, é uma expressão disso. Ela não volta a mesma. O modo de vida na cidade grande – e a restrição da ocupação do espaço material e simbolicamente determinado a ela – está impresso em seu próprio corpo. A marca distintiva na franja, para além de evidenciar as mudanças subjetivas fixadas pela metrópole, acaba por representar os traços da modernidade que também ‘tingem’ Iguatu.

O ritmo do comércio movimentado, os carros de sons que passam fazendo propaganda, onde há inúmeras bancas de jogos da sorte, barracas que vendem produtos piratas, máquinas eletrônicas, aproximam a Iguatu-sertão da São Paulo-máquina. Hermila retorna com a ideia de trazer uma máquina de copiar CD, a qual responde a essa realidade mesma da sua cidade natal, o que parece apontar para uma onipresença da periferia, seja em Iguatu, seja em São Paulo. Essa modernidade, demarcada pela hibridização entre o espaço tecnológico da atualidade e a nossa realidade periférica, está tanto presente nos cabelos de Suely, tingindo-a material e subjetivamente, como na diegese e no ritmo de Iguatu.

Além de que o filme privilegia o tom documental na espontaneidade, sinceridade da interpretação, nos planos abertos, na mistura de atores e não-atores, na improvisação, na luz dos ambientes de gravação que foi preservada e acentuada. Tudo isso contribui para revelar outro aspecto importante, o de que a sua constituição rasteira, ligada a poética do deslocamento, convive com um *realismo refratado* (PELLEGRINI, 2007, p.138). Há uma descoberta e preservação do lugar ‘real’ como potência ficcional.

O novo sertão de Iguatu, completamente diferente do sertão modernista, não sofre mais com a seca e o calor desgastante. A água não é mais uma miragem distante. Sua presença, pelo contrário, é acentuada no filme, nos banhos de Mateuszinho, na grande caixa d’água próxima à casa da avó, na água que Mila bebe sempre, na geladeira que refresca ela e a amiga. No entanto, se a agrura da falta de água não é mais a mesma – e notamos, como reverberação da atual condição econômica do país – que os bens de



consumo, tais como a geladeira e o ventilador se tornaram mais acessíveis, ainda assim, há uma falta (e uma insegurança) que persiste.

Na verdade, essas benesses da modernidade, assim como a tecnologia, ligam-se invariavelmente à lógica atual da sociedade de consumo, conjugando-se de maneira intrincada com a necessidade do lugar. Uma metáfora mesma do nosso país contemporâneo que se tornou, segundo Francisco de Oliveira (2008), um *onitrorrinco*, “bicho que não é isso nem aquilo”. A travessia ‘real’ de Hermila coincide, portanto, com a sua travessia subjetiva – de transformação de si no mundo – com as incertezas e os perigos de estar situada, cultural e socialmente, em um país marcado em sua formação pela desigualdade temporal (histórica, regional, econômica), que permanece em tempos de globalização.

A expectativa de “uma vida nova”, no entanto, é frustrada, pois o ônibus que vem de São Paulo chega, e Mateus não. É então que toca, pela primeira vez, a singela música do alemão Lawrence, *Somebody told me*, que se diferencia dos sons da cidade e traduz os sentimentos da personagem. A música a acompanha de volta para casa, até que aparece João que a leva de moto. “Vou te dizer uma coisa, tu até que ficou bonitinha com esse cabelo. Estranha, mas bonita”, ele diz.

Sem a esperança do retorno do marido, ela se vê sozinha com o filho, rodando no espaço. O lugar de acolhimento, o desejo de recomeçar, transforma-se, então, no lugar do abandono, da indeterminação. A narrativa acompanha seus passos incertos. Mila visita a mãe de Mateus e descobre que ele enviou dinheiro para ela. Escuta a defesa da mãe que justifica a atitude do filho: “Meu filho só tem vinte anos, você sabe o que é isso?”. “Teu filho é um sacana”, responde e sai com Mateuszinho no colo, a pé. Ela vai até a rodoviária em outra cena. Pergunta para a atendente do guichê qual o destino de passagem para “o lugar mais longe daqui”. A passagem para o lugar mais longe é para o Rio Grande do sul, Porto Alegre e Pelotas, cerca de quatrocentos reais. Em outra cena, fuma um baseado com a amiga Jéssica e pergunta a ela sobre os programas. Ela responde que cobra vinte reais a hora e sessenta, setenta reais pela noite.

Todos os momentos vividos, após descobrir que Mateus não vem, deixam um vestígio na vida da personagem, ressignificando a relação que ela estabelece com o lugar. Formam verdadeiros retalhos que impregnam o tempo de Iguatu ao tempo biográfico de Hermila. A falta de expectativa e o ‘vazio’ de Mila encontra um desdobramento na temporalidade da cidade que parece se prolongar e rastejar no espaço. Iguatu se repete. Um tempo que parece parado, cíclico. Assim, a colagem de uma série de vivências – a



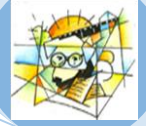
amizade com Jéssica, o trabalho precário no posto de gasolina, o abandono do marido, o reencontro com o ex-namorado, a relação tensa com a avó, a falta de dinheiro – ao mesmo tempo que reforçam a sua sensação de paralisia em Iguatu, também sedimentam, antecedem e fornecem substância para a ideia da rifa.

Dessa forma, a narrativa que segue o ritmo do cotidiano está na contramão do melodrama. Enquanto que no cinema clássico, as personagens se tornam suscetíveis ao acaso, repleto de heróis, vilões e forças maiores que interferem nas suas vidas, no *O Céu...*, a concretização da rotina, do tempo biográfico, escapa a esse exagero. Ou seja, é devido a essa concretização que todos os fragmentos de experiência que Hermila vive são impressos a sua trajetória e vão se juntando a sua própria constituição subjetiva, o que permite a ela mesma ‘inventar’ o seu destino.

Após flertar com um rapaz e se apresentar como Suely, ela oferece a rifa: “Tá valendo, comecei a vender hoje”. “Uma rifa do que?”, ele pergunta. “Uma noite no paraíso”, responde. Na cena seguinte, em um plano médio, à noite, Hermila conta para a tia que vai se rifar. “Oxe, mulher, que ideia de puta é essa?”. Mila responde firmemente: “Putá nada, puta trepa com qualquer um, eu só vou trepar com um cara”. Olha pra tia e diz: “Quero ser puta não, quero ser porra nenhuma”. A ideia, então, de transformar a rifa do uísque em uma rifa de si mesma lhe confere uma identidade nova. Hermila se torna Suely. E é Suely que passa a vender e a negociar a rifa em vários lugares da cidade.

A questão da identidade nômade, própria da pós-modernidade, surge no filme como a reinvenção de Hermila e, por conseguinte, da sua condição social, de mulher solteira, que tem um trabalho precarizado e passa a viver ‘de favor’ na casa da avó. Suely é inventada, corporificada, depois de todas as colagens de experiência que comentamos acima, tornando-se também a síntese de um *devoir*, o que permitirá que ela escape de Iguatu.

Mila conhece a lógica mercantil existente na cidade - repleta de caminhoneiros e prostitutas, como a amiga Jéssica - em relação ao corpo feminino. Também sabe que é cobiçada pelos homens dali. Conscientemente, inventa uma lógica mercantil ao avesso. Não quer se tornar mais uma prostituta, um corpo triturado pelo sistema mercantil, que viva em condições limites às escuras da sociedade em Iguatu, que ‘trepa com qualquer um’. Ela se vale da sua própria condição de ter voltado ‘diferente’, eleva o seu valor simbólico, adentra os domínios da sociedade do consumo, da valorização da imagem, do espetáculo, e oferece “uma noite no paraíso”. Cria, assim, uma espécie de *slogan* para si

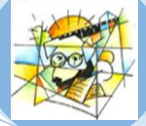


própria, uma imagem-mercadoria.

Suely é tanto resultado do reconhecimento dos limites, inclusive identitários, impostos aos subalternos pelas determinações sociais dominantes, como é a subversão desses limites. “Consciente do valor capital de seu corpo em época tão afeita a um biopoder que o molda ao gozo dominante, Hermila o constrói como potência geradora de possibilidades” (BRANDÃO, 2012, p.93). É tanto por isso que a frase “quero ser porra nenhuma” é uma afirmação seguida de uma negação. Bem diferente de apenas negar, Mila afirma a sua negação. Nega uma fixação conferida por uma norma social rígida, moralista. E dessa forma, ressignifica a sua experiência, conferindo-lhe uma significação distinta daquela atribuída socialmente - ela só vai com o ganhador do prêmio. Todavia, não demora para que sofra a represália social por conta da rifa. Em uma loja de roupas, ela é ameaçada por uma vendedora. Em outra ocasião, quando tenta vender a rifa a um homem no mercado, é expulsa por ele. E é expulsa de casa pela avó. Suely também rompe com João, em um *plano sequência*, que é um exemplo emblemático do efeito exercido pelo cronotopo da estrada em Iguatu.

Mila caminha ao lado do trilho do trem de carga. Olha em *close* para o trem que segue. Aparece João para quem ela pede que não a procure mais. Ela se desvencilha dele, diz chorando: “Não faz isso comigo não, João, por favor” e continua caminhando. Os dois se separam. Suely caminha no limiar entre a cidade e o trem que passa. A cidade e a narrativa giram em torno da estrada: as festas e o trabalho no posto, os trens que atravessam a cidade, a estrada em que ela procura os brincos. No entanto, essa presença reiterada reforça a ausência, conferindo ao cronotopo da estrada um contraste quase insuportável do que passa com a imobilidade de Hermila em Iguatu.

Ao inventar Suely, uma identidade de resistência, Hermila expõe as fraturas das convenções e dos arranjos sociais presentes em Iguatu em relação ao lugar social ocupado pela mulher. Às mulheres, são conferidos papéis sociais de comportamento e funções que as significam como mães e esposas, em um sistema de poder que as subordina ao masculino. De modo que a “norma é o ‘verdadeiro’ sexo” (SWAIN, 2000, p.49). A maternidade se torna a definição da ‘verdadeira mulher’, tida como a ‘salvação’ do seu lado obscuro, conferido pelo estigma da Eva, síntese de uma fraqueza física e moral que lhe seria inerente. É assim que se constitui o binômio da representação social da mulher, com as imagens da mãe e da prostituta: “Mãe e esposa, sexo domesticado, moralidade, espaço privado, família, reprodução do social. Prostituta, mulher pública, liberação do



vício e da lascívia latentes no feminino”. Assim, a maternidade é “seu destino e sua transcendência, a prostituição, a imanência na impureza de seu sexo” (SWAIN, 2000, p.53).

Acredito que a ‘invenção de Suely’ se torna a negação de uma ‘invenção’ social, pautada no binarismo. Ela reinventa a lógica da mulher prostituta contraposta à mulher mãe, revelando, assim, as rachaduras que mantêm esse alicerce social de pé. Suely, saindo dos postos de gasolina para vender a sua rifa à luz do dia, desvela (no sentido de trazer às claras) o mercado da prostituição presente em Iguatu, estimulado pelo trânsito frequente de caminhoneiros na cidade. Ela clarifica, portanto, a convenção social presente na cidade que delimita as mulheres a serem ‘putas’ ou ‘donas de casa’, e reserva aos homens o poder de serem maridos e clientes.

Ao conferir a si própria uma aura fascinante, na Suely-prêmio, como àquela presente nas mercadorias atualmente, Suely causa uma reação que podemos considerar em proporção inversa ao efeito causado pela mercantilização atual. Se em nossa sociedade de consumo, o objeto ganha vida sem lamentos e o que prevalece é a suspensão, não há abalo, nem escandalização em relação a isso; ao assumir e escancarar essa substância, revelando a sua proporcional coisificação humana, Suely, por outro lado, escandalizou e causou alvoroço na cidade. Além de que mostrou que essa mercantilização se vale de valores morais e comportamentais de toda espécie.

No entanto, ela também pagou o preço (e o sofrimento) advindo da sua escolha, do processo generalizado de coisificação atual, pois o sufocamento dessa (des)humanização representada pela Suely-prêmio é latente na cena em que ela cumpre a determinação da rifa. O seu desconforto e constrangimento estão ali revelados na Suely nua que dança e obedece as vontades do ganhador. Ela é o prêmio-coisa que deve cumprir as suas vontades a noite toda. Ao som dos gemidos dele, a câmera se fixa no rosto dela, indiferente, inerte. Após um corte, Suely está no carro dele que lhe pergunta: “Hein Suely, quer que eu te deixe onde, menina?”. Ela não responde, parece suspensa, apenas olha a paisagem que passa pela janela, enquanto a câmera a enquadra de frente com a estrada ao fundo.

A sequência final, da partida de Suely para Porto Alegre, é uma síntese/condensação da narrativa e o arco final do cronotopo da estrada no filme. É o momento da partida, despedida, no que concerne o motivo do encontro. Hermila olha a paisagem semi-árida da janela do ônibus, ao som da música de Lawrence. Surge João na moto. Ele acelera em direção ao ônibus e tenta acompanhá-lo. Mila o observa pela janela.



O ritmo da música acelera. Ela sorri. O ônibus passa o marco da cidade onde está escrito ‘Aqui começa a saudade de Iguatu’. A câmera pára. João passa e segue em direção ao ônibus. A música de Lawrence vai sumindo em *fade out* até desaparecer, marcando o distanciamento do ônibus de Suely. Escutamos apenas o som ambiente e vemos o marco da cidade e a estrada. Até que surge um ponto distante no horizonte e ouvimos o barulho da moto de João que retorna a Iguatu. No momento em que ele corta a câmera em direção à cidade, o filme termina.

Figura 2 – A despedida.



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

De acordo com Gaudreault e Jost (2009, p.115), a saída do campo no plano narrativo, sobretudo quando ela o esvazia de todos os personagens, como acontece nessa sequência, é a maneira mais evidente de se marcar a importância do fora do campo.

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora do campo é a sua medida temporal, e não somente de maneira figurada: é no tempo que se desdobram os efeitos do fora do campo. O fora do campo como lugar do potencial, do virtual, e também da desapareição e do desvanecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser do presente. (GAUDREAU; JOST, 2009, p.113).

Ou seja, no momento em que a câmera para no marco da cidade, enfatizando assim a saída do campo, do ônibus que se distancia, o índice temporal é acionado. Suely se afasta de Iguatu e do espectador que é forçado a permanecer no plano desabitado.



Permanecemos no *entre-lugar* que Suely não mais ocupa.

Dessa forma, o filme trabalha com um recurso narrativo que faz parte mesmo do potencial do cinema: a articulação entre um *aqui* e um *ali*. *O Céu...* sugere, portanto, um *ali*, um futuro, um novo lugar como metáfora do desejo, da aspiração de Suely, um destino feliz – um Porto Alegre – como referência do próprio nome da cidade escolhida. A função do cronotopo da estrada no filme, portanto, é acionar a medida temporal na narrativa. É através da estrada que Suely escapa do imobilismo e da inércia. Além de que ela também parece escapar da opressiva lei do pai e do ressentimento decorrente que configuraram diversos filmes do cinema da Retomada². Alguns exemplos são: *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), no qual Dora e o menino estão na estrada à procura do pai, como representação da pátria; *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) e *Latitude zero* (Toni Venturini, 2000), nos quais a negação da lei do pai é resultado de um rompimento violento e ressentido.

Para Maria Rita Kehl, o ressentido é o protagonista ideal ao melodrama. No ressentimento, o mal está sempre no outro. “O ressentido é a vítima que foi prejudicada, abusada ou deixada para trás, o que a autoriza a vingar-se ou a reivindicar, em silêncio acusador, o reconhecimento que lhe foi recusado” (KEHL, 2004, p.136). Da mesma forma que o desenlace da opressão do pai em *Latitude zero* aponta para uma saída ressentida na reatividade da personagem Lena, *Abril despedaçado* e o mar gigantesco (subjetivo) em frente à Tonho, na sequência final, também expressa um ressentimento nostálgico - ao referenciar (ou citar) o mar glauberiano (uma alegoria da revolução na década de 1960) de *Deus e o diabo na terra do sol* - que se torna expressão de uma condição paralisante e de algo perdido.

Ao contrário de Dora, em *Central do Brasil* – filme no qual, apesar de oferecer um espaço de destaque para a presença feminina na estrada, notamos que “essa presença é domesticada, encapsulada no papel materno e redentor que a personagem encerra” (BRANDÃO, 2012, p.89) – Suely não pertence virtualmente à estrada e não encarna o papel da mãe redentora. Ela não é mais a mulher imóvel, como Lena em *Latitude Zero*, que contrapõe ao pai a sua maternidade e, sem saída, apenas escapa da opressão masculina como reação. Suely, ao partir sozinha de Iguatu, sem Mateuszinho, que fica com a avó,

² Termo utilizado para designar o aumento da produção cinematográfica após um período de paralisia (durante o governo de Fernando Collor), estimulada basicamente pela criação de uma política cultural de incentivo fiscal (eixo da produção atual), da qual se destacam a Lei do Audiovisual e as Leis Roaunet, a partir de meados da década de 1990.



parece (des)essencializar o ‘ser mãe’, recolocando a maternidade como uma experiência em sua vida (e não como a sua essência), a qual convive com tantas outras: é atravessada pela experiência da rifa, das dificuldades, da sua pouca idade, etc. Ou seja, ela (re)significa o papel redentor da maternidade e se (re)coloca socialmente, negando uma fixação recorrente (presente na sociedade de um modo geral e nos filmes citados) em relação ao feminino.

Ao contrário do ressentido, que ao se colocar nas mãos de um “outro”, recusa-se, “em última instância, a mudar as condições de seu destino” (KEHL, 2004, p.139), Suely assume para si essa tarefa. A personagem nega a lei do pai tanto no que concerne ao relacionamento amoroso – o marido que a abandona e João, o ex-namorado – como a lei do pai que rege Iguatu, a moral da cidade. A presença de Suely, uma presença não domesticada na estrada, por si, é uma contraposição ao imobilismo reservado socialmente às mulheres. No filme, a mulher se torna a potencialidade transformadora tanto da normatividade (dos encerramentos sociais) como, e ao mesmo tempo, potencialidade transformadora das determinações sociais objetivas, sintetizadas na prisão que se tornou Iguatu (trabalho precarizado ou a falta dele, estado econômico/social desigual e anacrônico).

Apesar do filme recorrer à linguagem clássica, há em *O Céu...* uma refuncionalização de formas e conteúdos, tais como encontrados no melodrama e no realismo. Em relação ao primeiro, a própria narrativa problematiza as técnicas dramáticas em ato. As cenas de abertura, confessionais, em imagens que mimetizam um filme caseiro, para descrever o amor de Hermila pelo marido e a sua crença no casamento, são um exemplo disso. Na luta universal retratada pelo melodrama, na qual o bem sempre vence o mal, é possível ter um “otimismo e uma confiança inabalável na Providência: a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo” (THOMASSEAU, 2005, apud MARIA, 2012, p. 175).

O abandono do marido, a negação de Hermila a se submeter à dominação masculina (física, subjetiva) e, finalmente, a nova identidade, Suely - sua ida do amor romântico (espiritual) à busca de autonomia, ao corpo rifado - é uma quebra da expectativa melodramática. Além de que Hermila não conta com a Providência para salvá-la. Se no melodrama – como nos filmes hollywoodianos clássicos e em muitos dos *blockbusters* nacionais – basta ser “moralmente correto para ser ajudado pelas forças do destino e ter seu final feliz particular” (MARIA, 2012, p.175), a ‘salvação’ de



Hermila/Suely, ou melhor, a superação do seu estado de imobilidade, é inventada por ela mesma, a partir das próprias condições cotidianas nas quais está imersa.

Em relação ao realismo, a narrativa conjuga, como dissemos, a linguagem realista-naturalista com o ritmo cotidiano, com o tempo de Iguatu, escapando, assim, de um tipo de realismo muito próprio à Retomada. Se em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), por exemplo, a linguagem conferiu ao ‘real’ um aspecto obscuro, por vezes espetacularizante, no *O Céu...*, o realismo configura uma ‘forma de olhar’, marcado pela sensibilidade, pela busca. A Iguatu ‘real’ também foi uma busca, como revela a bela carta escrita durante as filmagens, em 2005, por Felipe Bragança, co-roteirista e assistente de direção:

Foi em abril passado que eu comecei a entender, lembra? [...] Iguatu não existe. É um nada e ao mesmo tempo é tudo o que existe no mundo. Um desejo imenso inacabado e uma sujeira de vontades atravessadas, ecoadas, como se sonhos do mundo todo encontrassem aqui o lugar de se perder... e de deixar as suas sombras. Iguatu é o deserto e o centro do mundo. E o absoluto e o imprevisível. Um abismo de cores e luzes frias, de néons que são como a resposta silenciosa ao chão seco em que se pisa, para o céu lavado ao qual se olha.

Uma falta que vai além do material, do dinheiro, de empregos, de futuro – mas um pulso doído que parece ser o tom nos olhos dos mototaxistas, das meninas bonitas que perambulam ouvindo Britney e forró eletrônico, nas praças escuras, nas vendedoras das lojas de televisão, no recepcionista do hotel, no gosto da comida sempre cheia de misturas, moídos e maionese.

Um caos monótono. Uma monotonia que intui o caos. É tudo falso, fluorescente, é tudo verdadeiro. E a gente vai se impregnando dessa alegria iluminada por uma tristeza profunda – como aquela melancolia inevitável de se olhar o mar. (BRAGANÇA, 2005).

Acredito que esse cronotopo ‘real’ de Iguatu, descrito por Felipe Bragança, assimilado artisticamente em *O Céu...* – no vazio-preenchimento de Iguatu, nos seus ritmos (brega-pop, forró e *technobrega*), nos fones de ouvido que Mila usa, nos jogos eletrônicos, pirataria, CD’s, vendas de jogos da sorte, que se misturam às ruas sem asfalto, casas desbotadas, ao trabalho precarizado, a uma rotina inerte – sintetiza a percepção (o modo de ver) tanto da sociedade contemporânea, como da sociedade brasileira em particular. Assim como no texto de Felipe Bragança, a falta na contemporaneidade é considerada expressão da subjetividade - no tom dos olhos - e parece transcender as condições objetivas. A pós-modernidade é marcada pela elevação da fragmentação e



compartimentalização de várias regiões da vida social - vida privada/vida pública, exterior/interior, indivíduo/sociedade - em que a valorização recai no indivíduo privatizado e subjetivo.

O Céu de Suely traz impresso como marca narrativa esse aspecto do cronotopo pós-moderno, no qual a falta exterior que nos escapa se instaura como expressividade subjetiva, interior, em um céu individualizado. Então retornamos à beleza do texto de Felipe Bragança. São tempos em que a presença da indústria cultural em toda parte e lugar, conjugada a tempos anacrônicos e desiguais, como em Iguatu, parece não preencher um vazio interior. Mergulhamos na pós-modernidade, em um caos travestido de calma aparente. Um caos monótono, no qual tudo é verdadeiramente falso, artificial. Uma alegria impregnada por uma tristeza profunda. Em meio à secura e luzes de néon, Iguatu não acontece.

Creio que a cidade representa esse cronotopo pós-moderno, em que o tempo paralisou e toda a relevância é dada ao espaço, daí a ênfase no deslocamento. Os planos de morar em São Paulo fracassaram. O espaço racionalizado, construído e o lugar ícone da relevância do espaço pós-moderno, espaço-máquina, é de onde Hermila volta. O sertão tingido pela modernidade, que resume uma temporalidade diacrônica, acaba por surtir um efeito restritivo semelhante ao exercido pela metrópole. No entanto, é em Iguatu que Hermila se transforma, ainda que parada, estática, contorcendo-se e buscando movimentar-se. Suely é pipa presa no poste. A identidade inventada é a revelação de que a monotonia de Iguatu pode gerar o caos. Um novo lugar – o mais longe dali – é o que ela busca. Assim como na pós-modernidade, o espaço se torna o *ethos* de mudança.

Penso que a busca de Suely em escapar de Iguatu representa também uma procura em fugir da imobilidade pós-moderna. *O Céu...* sugere – através da função exercida no filme pelo cronotopo da estrada - que é necessário buscar uma saída que permita ao tempo ‘voltar a correr’, apontando para um retorno de senso histórico. Além de possibilitar à Suely chegar a um novo lugar, o cronotopo da estrada na sequência final, o fora do campo, com a câmera que pára enquanto o ônibus se distancia, sugere que a própria Suely não cabe mais no espaço-tempo da narrativa, bem como também sugere um *ali*. Ela segue na estrada, um caminho que o espectador ignora, em uma sugestão preciosa de que o filme – e, portanto, a arte e o cinema - não esgota a vida. Suely desfaz a prisão do destino, afirmando – em ato, ação – que o que há é mesmo decisão. A estrada resume todas as possibilidades abertas.



Abstract: Marked by affectivity and a poetic narrative, the *sertão* in *O Céu de Suely* (2006) is very distant compared to the one represented by Cinema Novo movement. From a critical interpretation of the film, we seek to understand this distance, mapping how the time and space forms in the current historical moment, called post-modernity, were assimilated artistically in the Karin Aïnouz feature film. For this, we base ourselves on the chronotope's concept created by Mikhail Bakhtin. We believe that in bringing to light the rubble of today's society, through national time/space in *sertão*, *O Céu de Suely* trace ways and crossings in the sense to understanding the place occupied by ourselves in global capitalism's logic.

Keywords: Post-modernity. Sertão. Chronotope. Time. Space.

Referências

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos*. 2 ed. São Paulo: Contexto: 2012.

BAUMAN, Zygmunt Bauman. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). In: _____. *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. 5 ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: _____. *A miséria do mundo*. 5 ed. Petropolis, RJ: Vozes, 1997.

BRAGANÇA, Felipe. Carta de Iguatu. *Revista Contracampo*, 2005. In: <<http://www.contracampo.com.br/77/iguatu.htm>>, acessado em: 05/12/2013.

BRANDÃO, Alessandra. Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. *Revista Brasileira de estudos de cinema e audiovisual (Rebeca)*, ano 1, número 1, 2012, p. 72 – 98. Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_3.pdf>. Acessado em: 20 dez. 2013.

EAGLETON, Terry. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. *Crítica Marxista*, n. 2, 1995, p. 53-68. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=2&numero_revista=2>. Acessado em: 05 out. 2013.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.



GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural*. 20 ed. Edições Loyola, 2010.

JAMESON, Frederic. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 27-79.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

MARIA, Cristiane Toledo. O uso do melodrama na forma cinematográfica de Ken Loach. Cristiane Toledo Maria. *Crítica Cultural*, n. 1, v. 7. Santa Catarina, jan./jun. 2012, pp. 169-179. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/957/pdf_47>. Acessado em: 20 dez. 2013.

OLIVEIRA, Francisco de. *Critica da razão dualista; O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

_____. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: AGUIAR, Flávio. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

PRYSTHON, Angela; RAMALHO, Fábio. Do sertão às microterritorialidades: transfigurações estéticas e fragmentações políticas. *XI Congresso da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, USP. 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/FABIO_RAMALHO.pdf>. Acessado em: 15 de nov. 2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

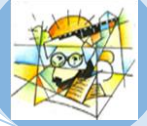
SANTOS, Boaventura de Sousa. O social e o político na transição pós-moderna. In: *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

SARAIVA, Leandro. 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.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez do nomadismo identitário?”. *Textos de História*, vol 8, n1/2, 2000, p.47 – 84.

Filmografia



O Céu de Suely. Brasil/ França/ Alemanha/ Portugal, 2006. 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.