

## A Iguatu do Céu de Suely

temporalidades, deslocamentos, modernidades\*

Ana Paula Daudt\*\*

### Resumo

O artigo utiliza *O Céu de Suely* (2006), filme de Karim Aïnouz, para aprofundar no sincretismo temporal dos países periféricos em relação aos conceitos de modernidade e contemporaneidade, que são em sua origem eurocêntricos. Aïnouz apresenta o sertão como lugar de coexistência de temporalidades, deixando patente o processo desigual da modernidade. Suely encarna este conflito por estar tanto fora de lugar quanto fora do tempo ao não conseguir se readaptar à cidade natal de Iguatu após morar em São Paulo. A narrativa fílmica e depoimentos do cineasta são utilizados para ilustrar e fundamentar a discussão, explicitando as reflexões de Aïnouz e confrontando-as com teóricos destes temas.

**Palavras-chave:** modernidade; Karim Aïnouz; temporalidades; cinema.

### Abstract

This paper uses *Love for sale* (2006), film by Karim Aïnouz, to deepen into temporal syncretism in peripheral countries related to concepts such as modernity and contemporaneity (which are Eurocentric in their origin). Aïnouz presents the “sertão” as a place of temporalities coexistence, stating the unequal process of modernity. Suely embodies this conflict when appears out of place and out of time as she is unable to readapt herself to the hometown of Iguatu after living in São Paulo. The film narrative and interviews of the director are used to illustrate and underlie the discussion, making explicit Aïnouz’s thoughts and comparing it to what some thinkers of the same issues stated.

**Keywords:** modernity; Karim Aïnouz; temporalities; cinema.

### 1. Sertão pop

---

\* Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT 2 - Estudos da Imagem e do Som.

\*\* Professora Assistente I do IBMEC-RJ. Doutoranda em Comunicação na PUC-Rio e Mestre em Comunicação pela PUC-Rio. E-mail: apdaudt@hotmail.com.

*O Céu de Suely* (2006) é o segundo longa-metragem de Karim Aïnouz. Após o sucesso de *Madame Satã* (2002), o cineasta pôde voltar a trabalhar com um tema que o instigava: o sertão. Anos antes, em 1999, Aïnouz tinha conseguido apoio do Itaú Cultural<sup>1</sup> para um projeto em conjunto com Marcelo Gomes. Os dois partiram para uma viagem de 40 dias pelo sertão com o objetivo de fazer um filme sobre as feiras locais. Porém logo decidiram fugir da proposta e filmar tudo que os emocionasse. Para eles a região era conhecida através da memória, de conversas de família, mas desconhecida como vivência. Além do vínculo afetivo que motivou a empreitada, há o estímulo de poderem conhecer um espaço mítico no cinema nacional. Segundo Gomes, havia “um desejo de se perder naquele lugar, de pegar pedaços daquele lugar” e, para Aïnouz: “sair navegando pelo lugar e ao mesmo tempo comer o lugar. Colecionar o máximo de coisas, matéria mesmo” (AÏNOUZ; GOMES, in: BERNADET, 2010). As mais de 40 horas de filmagem e entrevistas renderam o curta-metragem *Sertão de acrílico azul piscina*, finalizado em 2004. Apenas em 2009 foi feito o longa ficcional *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que utilizou as imagens capturadas em 1999 e pouco material posterior necessário para a narrativa. O conjunto de filmes derivados da experiência da viagem pelo sertão em um espaço de dez anos mostra que Aïnouz não havia esgotado o tema e continuava intrigado:

Eu sempre me incomodei muito, minha vida inteira, com essa imagem do sertão como espaço mítico. Quando fiz o *Carranca*<sup>2</sup> com Marcelo Gomes, a gente foi atrás de um sertão *pop*, porque achava que havia um apelo *pop* ali, das cores, por exemplo. Mas era totalmente intuitivo, vindo de uma reflexão a partir do que a gente tinha estudado antes, lendo vários ensaios sobre a questão da representação da modernidade e da contemporaneidade. No sertão há algo muito evidente, que é o fato de que ele nunca se industrializou. (AÏNOUZ in: FELDMAN; EDUARDO, 2008)

As reflexões sobre modernidade e contemporaneidade deste cineasta reverberam no conceito de sertão *pop*, em que há uma coexistência de indícios de diferentes temporalidades, e perpassam *O Céu de Suely*: o presente se materializa principalmente através do consumo (de bens materiais e culturais) e o passado é concretizado no modo de vida mais lento e tradicional, que se mantém em descompasso pela ausência de industrialização. Iguatu foi escolhida após uma pesquisa de Aïnouz e parte da equipe. A cidade, que nunca havia sido utilizada como locação, era um local de passagem, com um entroncamento rodoviário; também funcionava como centro comercial abastecendo cidades vizinhas, mas mantinha características lentas do interior sertanejo

(SILVA, 2009, p. 3). O embate cultural é visto plasticamente através do contraste entre a aridez do terreno, por natureza monocromático, e as cores de feiras, objetos, casas, roupas:

Lembro que um amigo fez um filme, um curta-metragem, sobre vaqueiros, em que esses vaqueiros não usavam mais animais, mas usavam motos para tomar conta do rebanho. Então, para mim, era uma coisa que eu queria muito implodir um pouquinho, que a gente começou a fazer lá no filme com o Marcelo e que em *O Céu de Suely* era muito importante. E o [diretor de arte] Marquinhos Pedroso foi muito importante nisso, porque ele é um cara muito contemporâneo<sup>3</sup>, muito inquieto, e toda vez que a gente caía para o folclórico ele nos lembrava que aquilo não existia, que era uma fantasia que a gente tinha daquele lugar. A gente ficou um tempão ali em Iguatu tentando observar como eram essas negociações objetuais. A cidade era lotada por lojas de 1,99, com coisas que eram muito coloridas, mais coloridas ali do que em qualquer outro lugar. Porque ali era tudo tão monocromático...

Então eu comecei a observar como aqueles objetos que eram vendidos em Iguatu se propagavam no cotidiano da cidade, no lugar onde você ia comer, onde ia cortar o cabelo. Nesse sertão que a gente observou havia um desejo muito claro de se preencher com cor um lugar que não tinha cor. E que essa invasão de produtos *made in Taiwan* ou *made in China* servia muito bem. Há uma cena sobre isso no *Carranca*, em um lugar que vende flores artificiais. Era um jardim que tinha na feira, à noite, só com flores de plástico, e aquilo vende como água no deserto. Havia esse desejo de olhar para frente e não de olhar para um país que está sendo dominado pela globalização, que está perdendo sua identidade e que está deixando de ser autêntico. Na verdade, a autenticidade mora exatamente nesse lugar que é o lugar do sincrético<sup>4</sup>. A questão é como você se apropria disso e o que você faz com isso. (AÏNOUZ, in: BERNADET, 2010)

O filme, com seu sincretismo, serve, então, de lugar teórico para discutir questões candentes para pensadores das mais diversas nacionalidades e culturas, que estudam os desdobramentos da modernidade tanto na percepção do tempo quanto na pluralidade de culturas. Octavio Paz, por exemplo, em *Os filhos do barro* (livro da década de 1970), ressalta que “a modernidade é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização” e explica que isso se dá porque “todas as outras civilizações postulam imagens e arquétipos temporais dos quais é impossível deduzir, mesmo como negação, nossa ideia de tempo” (2013, p. 34). Paz explica que a relação entre passado, presente e futuro é diferente em cada civilização e dá exemplos de outras formas de lidar com a temporalidade tanto no Ocidente pré-moderno, quanto nas periferias modernas e no Oriente, para deixar claro que é uma concepção que surgiu a partir de um certo momento e lugar, central, mas que acabou se alastrando para as periferias. Assim como outros autores, faz uma distinção entre o primeiro momento, em que a modernidade se identificou essencialmente com a mudança, numa obsessão

pelo “novo”, e valorizou o futuro, e o segundo, em que o futuro parece incerto e o presente toma seu lugar (e recebeu a alcunha de pós-modernidade<sup>5</sup>). Neste mesmo percurso houve uma mudança no enfoque, com cada vez mais pensadores relativizando o eurocentrismo da modernidade e ressaltando sua heterogeneidade. É com estas questões que o filme de Aïnouz dialoga, tanto através dos conflitos pessoais de Hermila, a protagonista, quanto através da representação da cidade de Iguatu.

A primeira cena do filme tem as cores bastante contrastadas de um super-8 com granulação e falhas, remetendo a uma memória saudosista do passado. A voz em off de Hermila conta as circunstâncias de sua gravidez, enquanto ela própria aparece acompanhada do namorado e pai de seu filho em um momento romântico e feliz. A sequência seguinte, com uma ambiência distinta, imagem definida, mostra o desenrolar da história no presente, alternando cenas da estrada com outras do interior do ônibus em que a jovem e seu filho estão. A sequência dá uma sensação da lenta passagem do tempo de uma viagem longa. Por fim a câmera imóvel mostra a placa sobre a rodovia – “Aqui começa Iguatu” –, enquanto um homem passa de bicicleta por baixo da sinalização. Depois outras cenas da cidade são mostradas: o pouco movimento do amanhecer, algumas crianças na rua. Hermila desce do ônibus na estrada que margeia o local e atravessa a rodovia até um posto de gasolina, onde espera a tia, Maria, vir buscá-la. Com o desenrolar da narrativa descobre-se que ela, grávida aos 19 anos, havia fugido com o namorado para tentar a vida em São Paulo mas voltou com o filho pequeno quando os planos não saíram como o esperado. Mateus, o namorado, chegaria depois com uma copiadora de DVDs e ambos montariam uma barraca para vender os filmes copiados.

Iguatu é uma cidade no sertão central do Ceará<sup>6</sup> onde a equipe permaneceu nas 7 semanas de filmagem. As 3 atrizes principais foram para lá 2 meses antes do início das gravações e durante todo o processo moraram juntas, seguindo a sugestão da produção, com o objetivo de criar uma relação mais íntima (ADOROCINEMA, s.d.). Em muitos momentos os figurantes são pessoas locais e Aïnouz aproveitou situações reais (como um baile ou uma feira da cidade) para cenas específicas. O diretor comenta os desafios técnicos de captar imagens que serão utilizadas em uma narrativa ficcional, com roteiro, sem que haja a possibilidade de controlar completamente iluminação e som, entre outras variáveis (HESSEL, 2006). Apesar de assumir que algumas destas cenas deram certo e outras nem tanto, o objetivo de trazer a vivência da cidade para o filme acaba enriquecendo o embasamento prático para as teorias que podem ser trazidas para a discussão. As

múltiplas temporalidades que haviam sido percebidas já na viagem de 1999 são retratadas no filme com o apoio da vida corrente de Iguatu, cidade que, conforme a percepção do cineasta, encarna o anacronismo brasileiro de uma forma mais emblemática do que as metrópoles:

Com exceção de Recife na década de 1950, quando você teve um movimento de industrialização, o sertão ficou meio parado ali, abandonado economicamente, depois desses ciclos de monocultura. Isso para mim ficou muito evidente quando a gente chegou em Caruaru. Pois há aquela cena da feira de Caruaru no documentário com o Marcelo, onde realmente havia temporalidades muito diferentes, mas que estavam aglutinadas ali num só tempo, que era o tempo do agora. (...) Eu acho que são temporalidades que são muito distantes e que se aglutinam. Em São Paulo, na realidade, isso não tem nenhum impacto, porque são várias camadas: há a camada do café, a camada da indústria, depois a camada dos serviços e a camada do trânsito de objetos que são muito contemporâneos. (AÏNOUZ in: FELDMAN; EDUARDO, 2008)

O comentário de Aïnouz ilustra a forma pela qual a sequência temporal passou a ser percebida com a modernidade. Quando se refere ao sertão, diz que “ficou meio parado”: ou seja, congelou no passado. E compara com São Paulo que, apesar de ter também múltiplas temporalidades, parece estar em outra fase, segundo essa mesma forma de pensar o tempo. Vale ressaltar que o cineasta não está descrevendo o sertão pejorativamente, até porque em seus filmes valoriza a cultura local e conta histórias de quem normalmente não é ouvido, que não pertence às classes hegemônicas, percebendo riqueza e diversidade onde outros poderiam ver atraso e monotonia. Mas por mais que os ideais modernos de progresso, desenvolvimento e evolução tenham sido enfraquecidos como discurso com o fim das grandes narrativas (percebido, entre outros, por Lyotard), o Ocidente continua remetendo à concepção moderna de tempo, até porque não desenvolveu-se outra com força suficiente para substituí-la plenamente:

Se a modernidade é filha do tempo retilíneo em que o presente não repete o passado, e se o Ocidente identificou-se com o tempo<sup>7</sup>, como observa Octavio Paz, ser moderno implica uma forma específica de experimentar a tríplice dimensão histórica: passado-presente-futuro. Não é por acaso que o termo “anacronismo” surge na França do século XVIII para designar realidades não compatíveis com o momento vivido por aquele país. (...) (FIGUEIREDO, 1994, p. 29)

O conceito de anacronismo, nascido da ótica eurocêntrica, reafirma, assim, que a batuta do tempo está com o Ocidente e que quem não segue seus comandos no ritmo marcado está fora do tempo. Outra forma de lidar com a questão, com o foco inverso (das margens para o centro) é considerar a pluralidade, o hibridismo, como maneiras diferentes de “ser moderno”, sem

hierarquia e como valores positivos. Algo as culturas periféricas já vinham vislumbrando há mais tempo que as hegemônicas:

Muitas das críticas feitas ao ideário da modernidade por pensadores dos países centrais, a partir das três últimas décadas do século XX, já estavam presentes, desde o início daquele século, no discurso de intelectuais latino-americanos, em decorrência das contradições geradas pelo projeto modernizador no subcontinente: a tensão entre os modelos vindos de fora e as condições locais, que nem sempre a eles se ajustavam, estimulou, por vezes, a relativização do valor dos próprios modelos. Ficamos, então, a meio caminho entre aproveitar esta crítica para valorizar o que, no país, fugia aos parâmetros ditados pela modernidade ocidental, e a opção por apressar o passo visando cumprir com atraso as etapas já vencidas pelo mundo desenvolvido. Assim, descrevemos, ao longo de nossa trajetória, um movimento pendular entre marcar negativa ou positivamente a não sincronicidade com o tempo dos países centrais – movimento cuja direção dependeu sempre das conjunturas históricas e dos lugares teóricos, a partir dos quais se articulavam os discursos de nossos pensadores. (FIGUEIREDO, 2010, p. 127)

Se no início do século XX as margens já percebiam que o modelo europeu tinha defeitos e que a cultura hegemônica não era necessariamente superior, e o contato com esse modelo levou a mudanças locais vistas com reservas<sup>8</sup>, com o passar do tempo os questionamentos se intensificaram. Pensadores da cultura hegemônica também passaram a ter uma visão mais crítica. Andreas Huyssen, por exemplo, prefere utilizar a expressão “modernismo sem entraves” quando se refere aos modernismos diversos das culturas periféricas. E explica que outros termos utilizados por ele, como “modernismos alternativos” e “modernismos múltiplos” são noções imprecisas, já que a primeira traz implícita a existência de uma hierarquia entre um pretense modernismo real (ou original) e suas alternativas; a segunda considera ser pluralista demais. Há a preferência por “sem entraves” pois transmite a ideia de uma “geografia ampliada do modernismo”, que no fundo é sua visão pessoal<sup>9</sup> (2014, p. 37). Vale ressaltar que Huyssen se refere ao modernismo, às artes, o que é útil para o debate, já que em *O Céu de Suely* as questões de temporalidade também passam pela cultura (a trilha sonora traz versões nacionais de músicas de sucesso internacional em ritmo de forró, por exemplo, e vários diálogos ilustram o *sertão pop*, como quando a tia Maria exclama “Ave Maria. Bruce Lee que me ajude!”), e o autor não se limita às vanguardas mas amplia a questão com manifestações locais, populares, e com a cultura midiática. Além disso, mesmo se pensarmos na modernidade para além das artes, o princípio de Huyssen é válido: o cuidado por deixar claro, através dos termos, que não se deve valorizar uma cultura em detrimento de outras, que a noção de desenvolvimento é tendenciosa e conflitante

(basta pensar em produtos de alta tecnologia produzidos com trabalho escravo, em indústrias poluentes, na crise hídrica e tantos outros problemas decorrentes do “progresso”<sup>10</sup>). De qualquer forma as temporalidades distintas, a ausência de sincronicidade percebida nas margens, são questões advindas da modernidade mesmo que tratadas e valoradas de forma diferente dependendo do olhar. Porém mesmo a visão positiva não deixa de levar em conta os conflitos oriundos da convivência de temporalidades. Em *O Céu de Suely*, Hermila personifica alguns deles.

## 2. Um signo mal acabado

A volta de Hermila para Iguatu gera um certo desconcerto para a família e amigos. A tia procura entender porque ela saiu sem se despedir, dois anos antes, “como uma louca”. A sobrinha explica que sua atitude foi motivada pela “maior paixão do mundo”. Uma paixão que irá arrefecer quando Mateus desaparece e Hermila descobre que ele está mandando dinheiro para a mãe e não para ela e seu filho. A personagem é acolhida pela avó com carinho, apesar de representar mais gastos, mas ao longo do filme as atitudes de Hermila geram uma crise entre as duas: para conseguir dinheiro para sair de Iguatu, a protagonista decide fazer uma rifa de si mesma, oferecendo ao vencedor “uma noite no paraíso”<sup>11</sup>. O filme não traz explicações psicológicas para o desejo de partir, deixando que o público tire suas conclusões. Inicialmente ela parecia feliz por estar de volta, apesar das claras dificuldades financeiras e de algumas reclamações pontuais. Inclusive em conversa com João, motorista de moto-táxi interessado por ela, afirma que dessa vez voltou para ficar. Assim que descobre que Mateus mudou de endereço em São Paulo, sem avisar, Hermila dá sinais mais claros de incômodo com a permanência em Iguatu. Em entrevista, Aïnouz explica uma das inspirações do filme, esclarecendo a noção de desadequação presente na protagonista:

O que aconteceu é que, quando eu estava fazendo a pesquisa do filme, eu viajei muito tempo pelo interior. E vi um filme também, da Izabel Jaguaribe, que o Walter Carvalho fotografou, acho que chama *Passageiros*. É um documentário [...] acompanhando um ônibus que saía de São Paulo voltando para o Piauí. E dentro desse ônibus tinha algumas pessoas que estavam indo visitar a família, assim como tinha pessoas que estavam voltando para casa. Eu vi esse filme e quando eu estava viajando para fazer a pesquisa de *O Céu de Suely*, vi que havia uma recorrência de pessoas que tinham ido para São Paulo – geralmente para São Paulo, que é o destino mais comum [...] – e que voltaram para a cidade natal. Teve algo que me inspirou muito, a coisa da Hermila de vender DVD em barraquinha. Naquele filme, tinha um personagem que voltava para a cidade natal e abria

uma academia de ginástica. É aquela coisa de que você vai para a metrópole, você aprende umas coisas que no lugar onde você nasceu não tem, e você leva isso como uma novidade e tal. E não só isso, como eu vi também muita gente que tinha ido e voltado para São Paulo mais de uma vez. [...]. Então, eu comecei a sentir uma desadequação nessa coisa da migração cíclica, ou circular, que não é a migração teleológica, que você vai para um lugar e fica lá a vida toda e tal. E isso me inspirou muito, de como que os fluxos humanos estavam mais dinâmicos. (AÏNOUZ in: SILVEIRA, 2006)

De certa forma, estes fluxos dinâmicos mostram a dificuldade de adaptação tanto na cidade de origem quanto no destino da “cidade grande”, que são essenciais à trama do filme. Hermila inclusive pretendia se manter financeiramente trazendo uma nova tecnologia para Iguatu, o gravador de DVD, reforçando a ideia de sincretismo. Em uma das primeiras conversas com tia Maria ela explica que a vida em São Paulo é boa mas custa caro, também se mostra preocupada por achar que a avó está cansada e que seu retorno trouxe um peso a mais. Algumas pistas do descontentamento com Iguatu e com a própria vida vão transparecendo nas falas num crescendo. Nesta mesma conversa, do lado de fora da casa, ouve-se ao fundo o choro de Mateuzinho. Maria pergunta se ele sempre chora assim e a sobrinha responde que tem vezes que tem vontade de “deixá-lo no mato”. Apesar de incluir o filho em seu plano posterior (inicialmente acha que com o dinheiro da rifa conseguirá comprar uma casa para morar com ele, depois decide levá-lo consigo para Porto Alegre), a pedido da avó, acaba deixando-o com ela em Iguatu<sup>12</sup>. Em uma das vezes em que fala com Mateus de um orelhão, este pergunta pelo filho. Ela responde que o menino está tendo dificuldade com o calor. O pai diz que ele acabará se acostumando, ao que Hermila responde “não vai não... eu não me acostumo”. Quando a protagonista já está vendendo a rifa de si, Georgina, sua amiga que é prostituta, diz que tentou fugir de Iguatu quando tinha 14 anos, mas não se aprofunda nos motivos ou nas circunstâncias. A escolha por Porto Alegre é feita durante uma consulta no guichê da rodoviária<sup>13</sup>, pois Hermila pergunta qual passagem leva para mais longe dali, mostrando que não tem um plano preciso, apenas deseja deixar aquela vida para trás. Aïnouz comenta que a jovem traz em seu corpo o signo deste descontentamento que vai se desenvolvendo no desenrolar da trama:

Em *O Céu de Suely*, essa ideia do “peixe fora d’água” me fez trabalhar com frente e fundo, do personagem ser uma pessoa que se debate, que está desconfortável. Mas eu precisava antes ver aonde que ela está desconfortável, precisava ver a geografia, que é o plano geral. O corpo dela na geografia é um plano geral. Na medida que esse personagem vai começando a se debater e a querer não estar mais ali, o corpo dela se torna mais importante do que a paisagem, o corpo dela começa a assumir um primeiro plano. Começa a assumir uma movimentação que você não tem no começo do



filme. No início do filme o personagem vai se paralisando no tempo e no espaço. O espaço é maior do que ele, o espaço é sufocante e de um determinado momento pra frente, ela vai querendo fugir dali e a maneira de filmar também vai mudando. É usar os instrumentos cinematográficos que você tem para mais do que contar uma estória, evocar uma sensação. (AÏNOUZ in: GARCIA, 2006)

Um detalhe do corpo de Hermila acaba se destacando:

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

[Karim Ainouz] Exatamente. E é um signo estranho, porque é um signo mal acabado. (FELDMAN; EDUARDO, 2008)

Ao longo do filme há menções expressas à mecha, para que não passe despercebida. Primeiro é a tia que comenta: “E esse cabelinho, é moda lá, é? Só pinta a frente?”. João também repara: “Tu até que ficou bonitinha com esse cabelo. Estranha mas bonita.” E é mencionada em um momento mais tenso, em que uma mulher vai tomar satisfações ao descobrir que o cunhado havia comprado a rifa de uma “puta com cabelinho metade louro, metade ruim”. A moda de São Paulo atravessa seu corpo e marca sua identidade. Na volta à cidade natal, é um “signo mal acabado” da modernidade, que gera estranhamento. Uma marca da metrópole que mostra que Hermila voltou mudada e tem dificuldades em se readaptar. Ou jamais estivesse adaptada, já que não se sabe como era antes da ida para São Paulo. E, de fato, quer seja por vontade própria ou por influência do namorado, já havia fugido antes de Iguatu.

Ao mesmo tempo que gera estranhamento, a mecha está em consonância com os objetos *made in China*, que também estão aparentemente fora de lugar. Da mesma forma, as músicas que são versões brasileiras de sucessos norte-americanos causam ruído à ideia de um sertão mítico. No filme há a coexistência entre o que é esperado de uma cidade pequena do interior do sertão (o interior das casas, as conversas, as longas distâncias a serem percorridas, o mercado com pilhas e pilhas de ovos) e os signos da modernidade (um comércio que se assemelha à “feira do Paraguai”, restaurantes de comida a quilo, fliperama). A mecha de Hermila é uma marca no corpo que representa também como a modernidade chega à periferia: muitas vezes mal acabada, ou melhor, fora dos padrões esperados, gerando resultados múltiplos e incontroláveis.

Se “a modernidade nunca foi uma só”, nem em seu surgimento, na Europa, pois “a metrópole ainda era uma ilha de modernização em culturas nacionais dominadas pela vida tradicional do interior ou de cidadezinhas” (HUYSSSEN, 2014, p. 20-21), mais ainda nas antigas colônias latino-americanas. Em texto do final dos anos 1980 Barbero assinala que, apesar de haver pela primeira vez uma contemporaneidade entre o momento da produção de tecnologias nos países ricos e o consumo nos países pobres, há uma *não-contemporaneidade* entre os produtos culturais e o espaço social e cultural em que estes produtos são consumidos na América Latina (2002, p. 177-178). Esse descompasso (que Barbero chega a chamar de esquizofrenia) é percebido se visto pela perspectiva das culturas hegemônicas que oferecem produtos tecnológicos de ponta, ainda com a mentalidade de um “processo contínuo de aceleração da modernidade, (...) do qual nenhum país pode ficar ausente, sob pena de morte econômica e cultural” (BARBERO, 2002, p. 178, tradução minha). Visto por outro ângulo, também mencionado por Barbero em outro ponto do livro, a América Latina tem como característica exatamente as múltiplas temporalidades<sup>14</sup>, ou seja, a não contemporaneidade por excelência. Ou uma contemporaneidade de muitos tempos em um rico agora. Esta riqueza tem seu preço, os interesses que geram o descompasso são muitas vezes econômicos (os países periféricos vistos como mercado de bens materiais e culturais, a competição desigual entre produtos importados e locais, as salas de exibição que são tomadas pelo cinema hollywoodiano) e produzem mudanças significativas na cultura local. Porém as culturas possuem passados distintos, que influenciam sua relação com a modernidade: “Esses passados diferentes moldaram a maneira pela qual culturas específicas lidaram com o impacto da modernização, desde o século XIX, e com a disseminação posterior de meios de comunicação, tecnologias da comunicação e consumismo, trazida pela globalização.” (HUYSSSEN, 2014, p. 28).

E não se trata de uma cultura nacional. Não é possível igualar culturalmente São Paulo, Porto Alegre e Iguatu. O fato de o sertão não ter se industrializado e das cidades do interior apresentarem um ritmo de vida mais lento, juntamente com a forma pela qual o consumo preenche os espaços, mostra como a modernização desigual aparece mais claramente por contraste. O filme, por este caminho, mostra uma concretização da percepção do cineasta em suas incursões pelo sertão. E isso se manifesta tanto na cidade quanto na protagonista. Submersa em uma cultura sincrética, tendo morado dois anos em São Paulo, Hermila está fora de lugar, fora do tempo. A todo momento sua identidade é cobrada e borrada: é namorada, mulher, mãe, aquela

que voltou estranha com a mecha no cabelo, a que “faz doidices” por não se conformar. Quando a tia pergunta sobre a rifa: “Que ideia de puta é essa?”, a resposta de Hermila é “Putá nada, só vou trepar com um cara. Quero ser puta não. Quero ser porra nenhuma.” E após conseguir o dinheiro necessário para chegar a Porto Alegre, comenta que é o que irá sustentá-la até descobrir o que quer fazer. Ou seja, não tem planos concretos, apenas precisa sair dali. Mudar de espaço, que neste caso também representa uma mudança de temporalidade. No final, acaba conseguindo o apoio da tia e o consentimento da avó e passa a noite com o ganhador da rifa. Faz-se mercadoria para conseguir o que deseja.

A última cena começa melancólica com João em sua moto, emparelhando com o ônibus até que a jovem olhe pela janela. O rosto grave de Hermila se transforma em um sorriso após passar sob a placa “aqui começa a saudade de Iguatu”. O rapaz ainda segue o veículo um pouco. Passa sob a placa. Um tempo depois do ônibus sumir no horizonte, João volta sozinho. Ela cruzou uma barreira que ele não quer transpor. Hermila se destaca por seu empenho por sair de Iguatu, enquanto os coadjuvantes permanecem enraizados. As personagens femininas de *O Céu de Suely* foram inspiradas nas mulheres da vida de Aïnouz. Seu curta *Seams* (1993) é sobre sua avó e tias-avós, cearenses. Quando Hermila chama tia Maria para ir com ela, a resposta é a mesma dada por tia Zélia em *Seams*, quando perguntada sobre o motivo por não ter realizado o desejo de entrar num convento: não podia deixar a mãe sozinha. Em ruptura com a tradição, Hermila exerce sua “teimosia em ser feliz” (característica que o cineasta costuma colocar em seus personagens<sup>15</sup>). E mais uma vez aparece como personificação da modernidade ao quebrar um ciclo de permanência. Porém, assim como os países periféricos que são atropelados pela modernização, é colocada em uma situação incerta. Por mais que Aïnouz mencione a busca pela felicidade, é inevitável pensar que a vida em Porto Alegre será difícil, que o dinheiro tem chance de acabar e que um retorno a Iguatu poderia ocorrer mais facilmente do que a prosperidade na cidade grande.

## Notas

<sup>1</sup> Karim Aïnouz e Marcelo Gomes eram cineastas desconhecidos, tendo feito apenas curtas até então. Naquele momento ainda estavam lutando para levantar recursos para seus primeiros longa-metragens. Karim Aïnouz pretendia fazer *Madame Satã* (2002) e Marcelo Gomes *Cinema, aspirinas e urubus* (2005). Os dois filmes quando realizados posteriormente tiveram sucesso, o que aumentou as possibilidades de patrocínio para projetos de seus diretores.

<sup>2</sup> *Carranca* era o nome original de *Sertão de acrílico azul piscina*.

<sup>3</sup> É interessante ver o uso de palavras do cineasta: o adjetivo que utiliza para seu diretor de arte é “contemporâneo”. Pedroso teve um papel fundamental por ajudar a deixar de lado a visão folclórica e mítica, dando espaço para perceber as mediações culturais entre o novo e o antigo, o tradicional e o *pop*, gerando releituras, ressignificações e novos usos.

<sup>4</sup> A autenticidade percebida desta forma faz eco às palavras de Andreas Huyssen: “Continua-se a debater se tais modernismos alternativos devem ser vistos verticalmente, como imposições no Ocidente, vindas de fora, ou como transferências laterais, traduções, digestões e transformações criativas de bens culturais apropriados pelas respectivas culturas locais, regionais ou nacionais” (2014, p. 17).

<sup>5</sup> Por falta de espaço e por estar priorizando outras questões, não há como aprofundar a relação modernidade/pós-modernidade. Fica aqui uma síntese da perspectiva apresentada por Huyssen, que comenta o “retorno da ‘modernidade’ e do ‘modernismo’ nas discussões contemporâneas” (2014, p. 12): “Em retrospectiva, todo o debate sobre o pós-modernismo – desregrado, contestado, repleto de contradições e vitalmente estimulante, como um dia foi – afigura-se hoje muito provinciano. Provinciano no sentido geográfico de haver permanecido restrito somente aos fenômenos intelectuais e históricos do Atlântico Norte. Mesmo ali, porém, diversos intelectuais europeus, de Habermas a Foucault e Derrida, nunca abraçaram a concepção do pós-moderno da maneira como ela foi abraçada, ainda que não raro com relutância, nos Estados Unidos. Talvez o pós-modernismo não tenha sido outra coisa, de fato, senão uma tentativa norte-americana de reivindicar a liderança cultural do que alguns chamavam, naquela época, de ‘o século norte-americano’.” (HUYSSSEN, 2014, p. 11-12)

<sup>6</sup> A cidade tem 92 mil habitantes, fica a 380km de Fortaleza e 650km do Recife.

<sup>7</sup> “Não é a primeira vez que uma civilização impõe suas ideias e instituições a outros povos, mas é a primeira que, em vez de propor um princípio atemporal, postula como ideal universal o tempo e suas mudanças. Para o muçulmano ou o cristão, a inferioridade do estranho consistia em não compartilhar sua fé; para o grego, o chinês ou o tolteca, em ser um bárbaro, um chichimeca; desde o século XVIII, o africano ou o asiático é inferior por não ser moderno. A estranheza – inferioridade – vem do ‘atraso’. Seria inútil perguntar: atraso em relação a quem e a quem? O Ocidente se identificou com o tempo e não há outra modernidade senão a do Ocidente.” (PAZ, 2013, p. 31)

<sup>8</sup> É o caso de Oswald de Andrade que, apesar de ver com bons olhos os avanços tecnológicos, temia a invasão da cultura de massa norte-americana (FIGUEIREDO, 2010, p. 128).

<sup>9</sup> Huyssen critica a ideia de globalização homogênea, que culminaria numa cultura mundial. Ele leva em conta as diferenças nacionais e locais, os intercâmbios culturais transnacionais, procurando compreender os modernismos comparativos. Assim, não considera apenas o tempo, mas também o espaço, faz uma geografia. “Se os debates anteriores foram primordialmente organizados em torno de um eixo linear temporal (modernismo *versus* realismo, depois pós-modernismo *versus* modernismo) e concentrados nos meios de comunicação de cultura superior, como a literatura e a pintura, a situação de globalidade requer considerar uma forte dimensão geográfica e espacial, reconhecer os entrelaçamentos do temporal com o espacial e dos efeitos que eles provocam.” (2014, p. 30)

<sup>10</sup> Mais ainda: “Mesmo que o Ocidente continue a ser uma eminência parda e uma ‘câmara de compensação’ das modernidades mundiais, (...) ele não fornece o único modelo de desenvolvimento cultural, como parecem acreditar os utopistas da cibernética e os teóricos antiutopistas da ‘macdonaldização’ – especialmente depois que a história das duas modernidades, a boa e a má, parece agora ser muito específica de um lugar e uma época. (...)”

A atenção às geografias mais amplas do modernismo só emergiu depois do colapso do socialismo e do fracasso da descolonização. Claramente, as questões levantadas nos estudos pós-coloniais e na história cultural são pertinentes a essa investigação. O debate sobre a globalização oferece um prisma para a avaliação de modernismos alternativos e de sua inserção complexa nas formas coloniais e pós-coloniais de modernização cultural e social” (HUYSSSEN, 2014, p. 22)

<sup>11</sup> A falta de dinheiro e o preço das coisas são importantes no filme. Surgem nas conversas, no valor das rifas (de uísque, da “noite no paraíso”), no restaurante a quilo, em quanto a amiga prostituta cobra pelos programas, no preço das passagens de ônibus para sair de Iguatu, retratando o comércio que tanto impactou o cineasta em sua viagem pelo sertão. Descobrir que Mateus ajudava a mãe financeiramente é um marco que faz Hermila tomar uma série de decisões, também em função de dinheiro, culminando na venda de si mesma, por uma noite. Em entrevista, Aïnouz explica: “Eu ficava muito curioso de ver como era o problema afetivo de alguém que não tem dinheiro. Não como era a vida dele por não ter dinheiro, mas como era a vida cotidiana de uma pessoa que vive numa situação financeira que não é confortável, mas que não é miserável também.” (AÏNOUZ in: FELDMAN; EDUARDO, 2008)

Antes de *O Céu de Suely*, Aïnouz havia feito o curta *Rifa-me* (2000), que por sua vez é baseado em uma história real, que aconteceu em Juazeiro do Norte, de uma mulher que se rifou para conseguir dinheiro para ir para São Paulo. O caso também foi transformado em cordel por Abraão Batista. (MOTA, 2000)

<sup>12</sup> Também há um momento em que a avó pede para Hermila cuidar do filho naquele dia pois precisa ir trabalhar. A questão não é considerar a protagonista uma mãe negligente ou que queria deixar o filho para trás, mas mostrar que o filme dá indícios dos conflitos da personagem.

<sup>13</sup> Além de ser a cidade mais longe em que Hermila poderia chegar saindo do Ceará em direção ao Sul, ainda houve uma brincadeira com o nome: como ela vivia em um local de seca, no interior, Aïnouz queria um destino que tivesse porto, água, e que fosse alegre. “É simplesmente uma pequena tradução de uma pequena utopia da personagem. A personagem vai atrás de uma utopia.” (FELDMAN; EDUARDO, 2008)

<sup>14</sup> Barbero explica que há “uma multiplicidade de processos, fortemente articulados entre si, mas regidos por diversas lógicas e temporalidades muito diferentes: a homogeneidade e velocidade com que se move a rede financeira é certa mas a heterogeneidade e lentidão dos modos em que se operam as transformações culturais também o são” (2002, p. 14, tradução minha).

<sup>15</sup> “Parece até um clichê falar isso, mas tem um desejo dos personagens, da minha parte, que é uma teimosia em ser feliz. Eu acho que a vida é tão curta, que no dia seguinte ela pode acabar e que tem determinadas situações na vida da gente que nos fazem esmorecer. Então eu tinha o desejo de falar dessas situações adversas como catalisadores de transformação. No caso desse filme é o abandono, o abandono de fato é uma sensação que pode ser paralisante.” (AÏNOUZ in: GARCIA, 2006)

### Referências bibliográficas

ADOROCINEMA. “O Céu de Suely: curiosidades”, s.d. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-128291/curiosidades/>. Acesso em: 18/06/2016.

AÏNOUZ, Karim. “Roteiro, um mapa de voo – Uma conversa com Karim Aïnouz”. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael (orgs.). *Conversas sobre uma ficção viva*. Curitiba: Imagens da Terra, 2013, p. 32-61.

BARBERO, Jesús-Martín. *Oficio de cartógrafo: Travesías lationamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BERNADET, Jean-Claude. “Entrevista com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes”. In: *Blog do Jean-Claude Bernadet*, 06/05/2010. Disponível em: [http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02\\_2010-05-08.html](http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html). Acesso em: 18/06/2016.

FELDMAN, Ilana; EDUARDO. Cléber. “A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz”. In: *Revista Cinética*, 02/2008. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm). Acesso em: 20/06/2016.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago / UERJ, 1994.

\_\_\_\_\_. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio / 7Letras, 2010.

GARCIA, Estevão. “Por um cinema sensorial”. In: *Almanaque Virtual*, 10/2006. Disponível em: <http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=23&tipo2=almanaque&cot=1>.

Acesso em: 20/06/2016.

HESSEL, Marcelo. “Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O Céu de Suely – Parte 1”, 16/11/2006. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1/>. Acesso em 18/06/2015.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes-visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio, 2014.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MOTA, Paulo. “Moça que se rifou é tema de curta”. In: *Folha de S.Paulo*, 16/02/2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1602200019.htm>. Acesso em 20/06/2016.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SILVA, Acir Dias da. “O Céu errante de Suely, de Karim Aïnouz”. In: INTERCOM, XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2009. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1661-1.pdf>. Acesso em: 22/06/2016.

SILVEIRA, Renato. “Karim Aïnouz, diretor de O Céu de Suely”. In: *Cinema em cena*, 28/12/2006. Disponível em:

<http://arquivo.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=704&cdcategoria=7>. Acesso em: 19/06/2016.

## Filmografia

SEAMS. Karim Aïnouz. 29 min. Brasil/EUA, 1993.

RIFA-ME. Karim Aïnouz. 27 min. Brasil, 2000.

SERTÃO DE ACRÍLICO AZUL PISCINA. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. 26 min. Brasil. 2004.

O CÉU DE SUELY. Karim Aïnouz. 88 min. Brasil/França/Alemanha, 2006.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. 75 min. Brasil, 2009.