

## ESPAÇO COMO ELEMENTO NO CONTEXTO DA NARRATIVA FÍLMICA

### SPACE AS AN ELEMENT WITHIN THE CONTEXT OF THE FILM NARRATIVE

Pedro Henrique Figueiredo da SILVA<sup>1</sup>

Orientadora: Maria Helena Braga e Vaz da COSTA<sup>2</sup>

#### RESUMO

Este trabalho estabelece uma mediação entre os conceitos da geografia e temas que contemplam o cinema brasileiro contemporâneo. Pretende-se discorrer sobre o significado de espaço e o seu papel na construção da narrativa fílmica usando por base a representação do sertão nordestino. O cenário posto aqui é a relação cinematográfica entre o realismo sensorial, trabalhado pelo diretor Karim Aïnouz em seu filme *O Céu de Suely* (2006), e o sertão, o qual reflete aspectos conciliativos entre a modernização e a globalização do espaço urbano sertanejo, associado ao sentimento nômade de não pertencimento.

Palavras-chave: Espaço, Sertão, Meio Urbano, Cinema de fluxo.

#### ABSTRACT

This work establishes mediation between concepts of geography and themes that contemplate contemporary Brazilian cinema. It presents a discussion about the meaning of space and its role in the construction of film narrative that constitutes the representation of the northeastern hinterland. The scenario presented here is the cinematic relationship between sensorial realism, worked on by film director Karim Aïnouz in the film *O Céu de Suely* (2006), and the “sertão”, which reflects conciliatory aspects between the modernization and globalization of the rural urban space, linked to the nomadic feeling of not belonging.

Keywords: Space, Sertão, Urban Environment, Cinema of flux.

1 Aluno do curso de Bacharelado em Design na Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Foi bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) e é ex-integrante do grupo de pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação, o qual participou de 2019 até 2021.

2 Professora Titular do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Pós-doutorado em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles (UCLA) - USA; Doutorado e Mestrado em Estudos de Mídia pela University of Sussex - Inglaterra; Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

## ESPAÇO COMO ELEMENTO NO CONTEXTO DA NARRATIVA FÍLMICA

### INTRODUÇÃO

Estabelecida como palco para as construções humanas no que tange as influências provindas das relações sociais e culturais, o espaço geográfico é o meio sujeito a ser transformado - tanto como mediador, como também mediado. Ao embasar os conceitos sobre o espaço geográfico estabelecidos por Milton Santos, Cunha (2019) pontua com base no autor baiano (2014) após várias definições, que o conceito de espaço geográfico é totalmente relacionado às ações humanas, agregando valor e função às coisas naturais, tornando-as objetos.

Dos conceitos que se pautam a estudar e definir as relações que envolvem o espaço geográfico, Cunha (2019) apresenta a visão da Doreen Massey (2008), que designa o espaço como uma esfera formada por inter-relações sujeitas a múltiplas possibilidades. O processo de alteração do espaço e das relações sociais, é discorrida por Lefévre como fruto das ações espaciais promovidas pela ação humana, tornando-se um produto (BRAGA, 2007). Todos os indivíduos que ocupam um espaço estariam então inclinados a modificá-lo minimamente.

Mediante a abundância de pluralidade de entendimento do espaço geográfico, o urbano se define como espaço enquanto apresenta fragmentos de terra, os quais se definem como áreas e são articulados nos âmbitos socioeconômicos e culturais. Este conjunto de áreas forma símbolos que definem a organização de uma cidade. Tratando-se de narrativa fílmica, a compreensão dessa síntese só é possível quando esse espaço urbano é construído e remodelado, dando origem a uma nova cidade pertencente à narrativa fílmica.

O espaço fílmico é tudo aquilo o que é mostrado em tela (campo) e tudo aquilo que não é (fora de campo), mas que permite ao espectador formar em sua imaginação com base naquilo que o campo mostra, podendo então existir diversos “fora de campos” dependendo da imaginação de cada ser. (...) No universo diegético do filme existe tanto o espaço fílmico quanto o tempo fílmico” (CUNHA, 2019, p.57-58).

As imagens fílmicas são moldadas contendo um atributo ilusório. Primordialmente, é importante pontuar que tais imagens fílmicas nada mais são do que fotogramas organizados em uma meticulosa sequência de montagem, exibidos em um projetor numa determinada velocidade, conseqüentemente, gerando uma falsa impressão de movimento e de realidade (CUNHA, 2019). Posto isso, ao impulsionar as partes objetivas e subjetivas do espaço fílmico e contribuir para a reordenação da imaginação geográfica dos espectadores, há o campo e fora de campo. Para além da projeção de fotogramas, as imagens fílmicas constroem mundos (COSTA, 2013).

Este trabalho parte do entendimento dos conceitos de espaço fílmico e espaço do sertão nordestino contemporâneo, uma vez que estes dialogam com o cinema de fluxo sensorial, podendo explorar, a partir disso, o âmbito fantasmagórico que existe expressado nas cidades fílmicas (ANDREW, 2015). No entanto, é enfatizado a fantasmagoria no sentido de envolver memórias e preceitos morais, os quais assombram a realidade de determinada protagonista na obra estudada, não estabelecendo conexões com o sobrenatural, mas sim “fantasma” enquanto metáfora que assombra. Posto isso, a pesquisa foi modulada na realização da leitura de livros, teses, dissertações e de artigos publicados em revistas acadêmicas a fim de adquirir conhecimento nos estudos que regem a geografia fílmica, o cinema brasileiro, o realismo sensório e as cidades fantasmas.

## **O SERTÃO GLOBALIZADO, ASSOMBRADO E O SENTIMENTO NÔMADE**

A imagem do sertão esteve presente na arte e na literatura que contemplam esse país. Desde a época do Brasil colonial, a palavra “sertão” era designada para espaços amplos, pouco habitados e terras afastadas do litoral. O sertão ganha assim, como pontua Silva (2014), as suas primeiras significações enquanto espaço. Na literatura, a segunda fase do modernismo é reconhecida por seus autores que enfatizaram as raízes nacionais e regionais, demarcando culturalmente o sertão em suas grandes histórias como espaços míticos, repletos de simbolismos, tratando as questões religiosas e sociais da região, os quais preencheram o imaginário e construíram interpretações quase que uniformes a respeito do sertão nordestino (SILVA, 2014).

Velasco (2020) esclarece que o *nordestern* explorou o cangaço, o alegórico e a estética da fome, posteriormente na década de 1960, com diretores do cinema novo, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos que aprofundaram nas telas o aspecto social do sertão, de modo que pudessem enaltecer a região, denunciar questões sociais e documentar a cultura.

Na base da pós-retomada do cinema brasileiro, cineastas nordestinos procuraram construir perspectivas que trilhavam rumos diferentes das obras outrora produzidas no sertão. Fomentar a ideia do sertão mítico ou abordar a ótica da miséria e pobreza não era mais um tópico a ser efetivamente trabalhado (LIMA; LOPES; VIEIRA, 2011), mas sim um sertão de trânsito, rico em mobilidade, que também é espaço para rituais de passagem e migração: um sertão noutro predominantemente rural, agora se entende como parte eminente da globalização industrial capitalista. É multifacetado e fragmentado.

O Sertão fílmico adquiriu traços de cidade. Se antes o contato estabelecido entre os dois espaços era restrito, agora ele se torna uma mistura e um confronto. Com isso, temos nos filmes uma mescla de um embate entre tradição e modernidade e a coexistência dos seus costumes de vida. Tanto um quanto o outro, deglutindo-se, promovem novas configurações espaciais e fragmenta o Sertão. (VELASCO, 2020, p. 460.)

Ao mencionar o cinema brasileiro da pós-retomada, se é possível aludir à estética de fluxo do realismo sensório. Cecília Mello e Fernanda Santos (2019) discorrem que a essência da estética de fluxo desse realismo sensório ganha respaldo desde os primórdios da teoria realista de cunho fenomenológico. Porém, passou a ser estudada e analisada em meados dos anos 1990, quando pesquisadores e críticos enxergaram uma porção de similaridades entre as obras de cineastas do mundo todo, indicando uma fronteira transnacional. Esse conjunto de similaridades entre alguns diretores, é pautado na abordagem dos eventos do cotidiano e na valorização proeminente do sensorial. No início dos anos 2000 pesquisadores e críticos do cinema brasileiro adotaram o termo “Cinema de fluxo” desenvolvido por Stéphane Bouquet em 2002, de modo que o termo pudesse englobar todas as obras que fossem compatíveis com tais características notadas (VIEIRA JR, 2020).

Estamos tratando de um cinema que volta seu olhar para a microscopia da dimensão cotidiana, em que os eventos dramáticos podem ser afetados e por vezes até encobertos pela irrupção de pequenos acasos a serem captados pelo olhar arejado que se propõe à câmera aqui assumir. (VIEIRA JR, 2020, p.32)

Essa abordagem microscópica atrelada ao cotidiano e ao banal, é superintendida pelo papel do corpo imposto nesse cenário multilinear do espaço-tempo. Por conseguinte, envolvendo o espectador para além do que rege a dimensão narrativa e emocional do cinema hollywoodiano padrão (MELLO; SANTOS, 2019). A intenção é transmitir sensações e não necessariamente seguir uma narrativa. O cinema de fluxo, como frisa Vieira Jr (2020), embora não seja composto por elementos pioneiros no que tange a história do cinema, ainda demonstra ser uma forma de fazer cinema bastante específica dentro da contemporaneidade.

A relação estabelecida entre trabalhar o sensorial e as realidades citadinas pode ser contemplada no que Dudley Andrew aborda como “cidades fantasmas” (2015). A geografia urbana expressada nas cidades permite que o cinema avance nas reflexões que envolvem a cidade enquanto unicamente espaço. Essa abertura representativa pode se comunicar com a fantasmagoria e as “assombrações” que existem intrinsecamente na realidade citadina, uma vez que toda cidade possui um passado histórico vinculado individualmente a sua população ou coletivamente envolvendo fisicamente o meio urbano, tal passado histórico pode ser de memórias felizes ou traumas. Seja de maneira literal como no filme *O Chamado* (1998) de Hideo Nakata, no qual o espírito de uma garota assombra e paralisa Tóquio, ressignificando o espaço urbano ao assombrar e jurar vingança a todos, incluindo os espectadores.

Assim, como também de forma figurativa, ao passo que filmes podem possuir em sua gênese tramas relacionadas a traumas, os quais dialogam com as cidades fílmicas. A cidade fílmica assombra à medida que salienta memórias em seus personagens, as quais são fantasmas que acionam gatilhos para fobias e traumas. O corpo fílmico pode também assombrar um meio urbano conforme opera na alteração negativa do espaço. Essa temática das cidades assombradas que evocam gatilhos atrelados a uma protagonista, que pode ser executada no realismo sensório e associada ao nomadismo, é o que será discorrido em *O Céu de Suely* (2006) de Karim Ainouz.

“O cinema foi feito para a fantasmagoria, é por isso que a maioria dos filmes, por mais benignos que sejam, ainda tem o poder de nos assombrar.” (ANDREW, 2015, p. 123). É na cidade de Iguatu no interior do Ceará, com sua representação cotidiana e sensorial, que o hiato da vida nômade de Hermila (Hermila Guedes) acontece. Hermila volta de São Paulo com o seu filho e pretende refazer a sua vida na cidade sertaneja, se estabelecendo na casa de sua avó enquanto espera o namorado, Matheus, vir para Iguatu. No entanto, essa expectativa é dissipada ao passo que Matheus nunca vem. Abandonada e com suas expectativas todas quebradas, Hermila é obrigada a reiniciar sua vida sozinha em Iguatu, algo que a protagonista não deseja fazer por não se sentir parte da cidade, iniciando assim o seu momento de hiato à medida que se metamorfoseia em Suely, desafiando Iguatu para alcançar a sua liberdade. Uma relação mútua, pois ao mesmo tempo em que Hermila é assombrada pela cidade, visto que não consegue proporcionar a liberdade que a protagonista busca, ela também assombra Iguatu ao evocar assuntos tidos como tabu e desequilibrar a harmonia social.

Velasco (2020), com base em Brandão (2008), disserta sobre a representação do sertão em *O Céu de Suely*, analisando Iguatu enquanto espaço efêmero, reflexo de um novo sertão. O sertão nos anos 2000 se afirma como espaço pluralizado, globalizado e capitalizado, com cidades a beira da estrada que funcionam como pontos de venda e consumo de diversos produtos. Um exemplo seria Suely em Iguatu, a qual ao lado do seu ex-namorado, pretendiam vender DVDs e CDs piratas na cidade. Tal fenômeno globalizante é contemplado também pelas músicas brasileiras de forró, as quais lançam paródias de músicas pop internacionais e são altamente propagadas em festas noturnas do meio urbano filmico, indicando uma mescla entre tradição (o gênero musical forró) e o moderno (músicas internacionais), que reina em meio aos costumes locais.

Na obra, a dinâmica do espaço sertanejo urbano é tratada através do cinema de fluxo a partir do momento em que o cotidiano banal iguatuense é enaltecido sensorialmente, mediante os aparatos técnicos da direção cinematográfica que evidenciam a relação existente entre memórias provindas de traumas, associadas então a um sentimento nômade. Isso é produzido de forma que mergulham lentamente a câmera no cotidiano no qual e do qual os corpos filmicos estão introduzidos, como nas cenas que exibem pacientemente o trem passando pela cidade, a população bebendo cerveja na zona comercial, ou no íntimo de Hermila, conforme ela depila as pernas, fuma, ri, fica entediada e sai para dançar. A câmera mantém-se fiel a sua protagonista, enquadrando o seu rosto ao mesmo tempo em que propaga os anseios e os seus finitos momentos eufóricos, enriquecendo e potencializando a relação do espectador com a obra, enquanto realiza planos-sequências, permitindo que os corpos sejam os mediadores da construção espaço temporal (VIEIRA JR, 2020). Paralelamente, apresenta os resquícios do cansaço de Hermila ao ser abandonada pelo ex-namorado e buscar o seu processo de libertação – rifando o próprio corpo –, servindo como âncora para alavancar a jornada de autodescoberta e despertar a sua completa falta de encaixe com o meio urbano iguatuense, além do desejo de escapar dali.

A princípio, Hermila abdica de Iguatu rumo a São Paulo, uma vez que pretendia recomeçar a vida ao lado do filho e do namorado. Ademais, almejava ser ela mesma e isso ela consegue, pois embora não tenha funcionado viver em São Paulo, retorna para Iguatu com resquícios da moda da metrópole, com a sua franja pintada de loiro enquanto o restante do cabelo permanece castanho, atributo que Iguatu não a oferece. Ao voltar para sua cidade sertaneja, sua liberdade em assumir sua identidade é suprimida e o seu conforto final está em se mudar para a capital mais distante de Iguatu, Porto Alegre.

Preciso ir vó, já comprei a passagem, to indo pra Porto Alegre (...) o dinheiro da rifa vai me ajudar a cuidar de Matheusinho lá, enquanto eu descubro o que eu quero fazer. Preciso ir vó, confia em mim?

Nesse diálogo, Hermila assume que vai partir, reiterando a pauta do sertão enquanto local de passagem, terra onde protagonistas não permanecem, como na obra *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) do Marcelo Gomes, no qual os dois protagonistas andam pelo sertão enquanto buscam encontrar um espaço que contemple as suas liberdades enquanto transitam por estradas. A intenção dos personagens da obra é escapar, se submetendo a processos de travessia. Por outro lado, em o *Céu de Suely*, esse processo ocorre unicamente nos espaços de Iguatu, por onde Hermila transita e a partida é justificada pelo prisma assombroso.

Andrew (2015) aborda o livro *Nadja* (1928) escrito pelo escritor francês André Breton, ao aludir ao ato de assombrar por base em se metamorfosear, à medida que se abandona espaços, abdicando de envolvimento e atitudes em pró de uma mudança. O reflexo dessa análise pode ser frisado no diálogo estabelecido entre a presença de Hermila, que se transforma em Suely, com a cidade de Iguatu.

O momento em que se apresenta para um rapaz em uma festa com o nome de Suely marca o momento de entrega de Hermila para o seu processo de metamorfose em busca de seu céu. Manifestado, a partir de então, o processo intensivo da cidade ao ser antisuely, pois o assunto da sua rifa se espalha pelo meio urbano, passando a assombrar Hermila e escancarando a falta de compatibilidade da garota com o espaço. Reitera o que Andrew (2015) cita, Hermila/Suely ao mesmo tempo que é assombrada pela cidade, ela é também o que assombra Iguatu, pois sua mudança e suas ações para alcançar determinados fins transbordam o espaço limitado. Esse processo intensifica também o sentimento anti-iguatu que a protagonista alimenta dentro de si.

A criação do nome Suely advém do fato de que a natureza de Hermila compactua com valores morais e sociais, os quais a inibiriam de usar o seu nome. Surge então a necessidade de modelar uma segunda face, emergida enquanto Suely, refém do capital (BRANDÃO, 2008), fazendo com que a própria protagonista negue que possua em sua natureza o que a população da cidade enxerga como imoral, assumindo “Putá nada, puta trepa com todo mundo e eu só vou trepar com um cara”.

Hermila não quer pisar no chão de Iguatu, ela quer voar feito borboleta para se locomover, como cita Velasco (2020), pois quem voa pode alcançar o céu. Uma das cenas do filme que mais salienta a estética de fluxo e o bater de asas de Hermila, é quando a jovem está na beira da estrada em meio a um crepúsculo, trajando uma blusa estampada por uma borboleta. A sequência segue com Hermila na garupa da moto de João (João Miguel) em um belo plano sequência que mostra o momento que Hermila voa figurativamente da sua realidade. Ao final do longa, Suely não existe mais na vida de Hermila, pois o processo de metamorfose acabou. A jovem assombrada por Iguatu abdica de muitas coisas para que possa voar para a capital mais longe de Iguatu e construir a sua realidade. Mesmo que esta tenha partido da sua cidade, o seu nome ainda assombrará a realidade citadina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comunicação estabelecida entre o cinema e o espaço urbano geográfico pluralizado, é bastante indubitável, construindo novos meios urbanos que integram espaços como o sertão, contribuindo para o rearranjo do que tange a imaginação geográfica subjetiva, gerando interpretações por parte de cada diretor e espectador ao criar espaços e assistir espaços. Nesse contexto, ao aludir o cinema da pós-retomada, o espaço fílmico pode abarcar formas de se fazer filme que são calcadas em representações contemporâneas, frisando o sertão nordestino multifacetado e globalizado (VELASCO, 2020).

À vista do exposto, o filme de Karim Aïnouz, *O Céu de Suely*, constrói a cidade de Iguatu submersa em um sertão de prisma nômade e em condição de assombro, atuando como consequência de um espaço que ao mesmo tempo em que conserva algumas tradições, é abastado de influências globalizadas. O sertão da obra de Aïnouz destaca os múltiplos espaços e as realidades passíveis de serem representadas e construídas sobre o bioma sertão no que toca o contexto da narrativa fílmica.

## REFERÊNCIAS

ANDREW, D. CIDADES FANTASMAS. IN: MELLO, C. A. (ORG.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 113-128.

BRAGA, R. M. O ESPAÇO GEOGRÁFICO: UM ESFORÇO DE DEFINIÇÃO. **GE USP Espaço e Tempo (Online)**, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 65-72, 2007.

BRANDÃO, A. O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabíria do sertão de Aïnouz). IN: AMANCIO, T; HAMBURGUER, E; MENDONÇA, L; SOUZA, G. (ORGS). **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Annablume, 2008. p. 91-98.

CINEMA, aspirinas e urubus. Dir. Marcelo Gomes. Pro. Sara Oliveira. João Vieira Jr, Maria Ionescu. Brasil: Dezenove Filmes, Rec Produtores Associados Ltda, 2005. Aventura, Drama, Filme de estrada. 1h39min.

COSTA, M. H. B. V. Cinema e a construção cultural do espaço geográfico. **Rebeca**, v. 2, n. 1, 250-272, 2013.

CUNHA, R. **A Representação do espaço urbano no cinema: uma viagem dos primeiros cinemas ao princípio da modernidade cinematográfica**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFRGS. Porto Alegre, p. 333. 2019.

LIMA, E. O; LOPES, V. Costa; VIEIRA, M. D. S. Invenções do sertão no Novo Cinema Nordeste: desterritorializações e políticas dos desejos em *O Céu de Suely* e deserto. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2-6 set. 2011, Recife. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2011.

MELLO, C. A; SANTOS, F. S. R. Insegurança perceptual e atmosferas do medo: conexões entre realismo e horror no cinema contemporâneo. **Ícone**, v. 17, n. 3, 319-334, 2019.

O CÉU de Suely. Dir. Karim Aïnouz. Pro. Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Häberle, Peter Rommel. Brasil/França/Alemanha: Videofilmes, Celluloid Dreams e Shotgun Pictures, 2006. Drama. 1h 30min.



O CHAMADO. Dir. Hideo Nakata. Pro. Taka Ichise. Japão: Basara Pictures, Toho, Imagica, 1998. Terror. 1h36min.

SILVA, C. M. P. P. **Paisagem sertaneja: apreendendo imagens do semiárido nordestino à luz das suas representações.** Dissertação (Mestrado em Geografia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFPB. Recife, p. 86. 2014.

VELASCO, D. C. Áridos Movies: o encontro da metodologia de Pierre Sorlin com o cinema sertanejo nordestino autóctone. **Em Tempo de Histórias**, [S. l.], v. 1, n. 37, p. 454-470. 2020.

VIEIRA JR., E. **Realismo sensório no cinema contemporâneo.** Vitória: Edufes, 2020.