A CRÍTICA NO CENÁRIO INTERARTÍSTICO

LA CRÍTICA EN EL ESCENARIO INTERARTÍSTICO

Paulo Custódio de Oliveira[1]

RESUMO: O artigo procura demonstrar como as contingências criativas do Cinema exigem um refinamento da crítica de arte/literatura das regiões que não entraram na agenda cultural dos grandes centros urbanos no período moderno. Para alcançar essa finalidade, propõe-se discutir os desafios e inquietações que esse formato, crescido à sombra das produções de Hollywood, traz para a crítica cultural latino-americana na contemporaneidade. Exemplifica o movimento no filme *O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz, tomado como emblema da resistência do audiovisual à subalternidade da periferia da periferia. Tomado de forma flexível, este cinema assemelha-se à Literatura, cujas últimas batalhas foram travadas em prol da visibilidade das minorias silenciadas no cenário sociocultural da América latina. A discussão das possíveis saídas para as armadilhas estéticas e políticas da obra de arte na contemporaneidade passa pela descentralização das forças criativas entendida nesse trabalho como fundamental para a legitimação e dignificação do discurso do subalterno no ambiente estético, onde normalmente figura apenas como objeto.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Crítica interartística latino-americana; *O céu de Suely*

RESUMEN: Este artículo busca demostrar cómo las contingencias creativas del Cine requieren un refinamiento por parte de la crítica de arte / literatura de las regiones que no integraron la agenda cultural de los principales centros urbanos en el período moderno. Para lograr este propósito, propone discutir los desafíos e inquietudes que esta configuración, que se cultiva a la sombra de las producciones de Hollywood, trae a la crítica cultural latinoamericana en la contemporaneidad. Ejemplifica el movimiento por medio de la película *O céu de Suely* (2006) del diretor Karim Aïnouz, utilizado como emblema de la resistencia del audiovisual a la subordinación de la periferia de la periferia. Considerado de forma flexible, esta película se parece a la Literatura, cuyas últimas batallas han sido trabadas con vistas a promover la visibilidad de las minorías silenciadas en el escenario sociocultural de América Latina. La discusión de las posibles soluciones a las dificultades del trabajo político y estético del arte en la contemporaneidad involucra la descentralización de las fuerzas creativas, comprendida en este estudio como fundamental para la legitimación y dignificación del discurso del subalterno en el entorno estético donde, generalmente, sólo figura como objeto.

PALABRAS CLAVE: Cine; Crítica interartística latinoamericana; *O céu de Suely*

[1] Doutor em Letras pela UNESP – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", IBILCE/São José do Rio Preto/SP; Professor na FACALE/Universidade Federal da Grande Dourados. E-mail: pensepaulo@gmail.com

PALAVRAS INICIAIS

A crítica literária brasileira ressente-se de uma verticalização que se faz cada vez mais necessária na sua prática cotidiana: refinar seus mecanismos de abordagem em virtude do alto grau de interatividade alcançado pelas diferentes artes. No Brasil, o século XX foi ficando cada vez mais identificado com a imagem, relegando aos antecessores cada vez mais ao universo das letras. Os críticos, desde há muito tempo estão convidados a fazer interagir a letra com outra dimensão semiótica. Afinal, aquele que recrudesce as fronteiras e as torna elementos de isolamento parecem não fazer parte do novo século, que substituiu a palavra, o DNA do século XIX, pela imagem, o DNA do século XX. A atitude purista, portanto, é pouco recomendável àqueles que precisam entender a dinâmica dos novos quadros simbólicos. Não se deve obstar que a palavra escrita é – de alguma forma – onipresente nos roteiros submersos dos filmes, nas propagandas, nas telenovelas etc. A própria sofisticação da arte escrita, de maneira radical e indiferente aos segregacionismos críticos, alteraram de forma contundente suas narrativas desconcertantes e desconcertadas demonstrando que continuamos seres narrativos e que nossos relatos são influência de nosso tempo, ao passo que o influenciam, como uma cobra que morde o rabo.

Fabio Akcelrud Durão evidencia esta aproximação (e a necessidade de uma postura interativa tanto da arte quanto da crítica), colocando em destaque a necessidade de um comportamento comparativo na abordagem da Literatura de nosso tempo.

> A primeira implicação das artes em nó para esta virada de século se refere ao estatuto do discurso teórico. Como as diversas manifestações estéticas se encontram entrelaçadas, a escrita que tenta dar conta delas não pode mais se contentar com áreas separadas, mas deve estar pronta a lidar com objetos mistos e complexos – como por exemplo na literatura, quando o movimento do foco narrativo vai tão rápido do mais exterior ao mais minúsculo que se torna impossível não usar uma linguagem cinematográfica para descrevê-lo. (DURÃO, 2003, p. 56)

Além de citar nominalmente o Cinema, quando o crítico brasileiro dá continuidade ao pensamento enunciado no excerto acima, destaca que as "artes em nó" criam a necessidade de um discurso crítico que assimile o amálgama técnico dos objetos literários produzidos mais recentemente. Sugere, inclusive, que a crítica literária deva ser – também ela – uma mixagem de sistemas como os que tenta visualizar.

A considerar o que até agora foi anunciado, não é mais possível – nem mesmo desejável – que os trabalhos de análise literária possam fazer passar despercebido um movimento que é inegável na criação literária de nosso país. Se em algum momento, a atitude de postular uma relação entre as artes pareceu iconoclasta, hoje, mais do que nunca, aqueles que se mantém no liame fronteiriço que delimita o espaço da literatura como tributário de uma pureza expressiva se comportam como reacionários. Uma vez que, como sugere Schøllhammer, houve um tempo em que se considerava o audiovisual como "decorrente" da Literatura, mas hoje a situação é outra:

> (...) a midiatização da literatura também ganha outra dimensão, tratando-se agora, não apenas de um recurso para revitalizar as formas literárias, mas de diferentes momentos de produção textual numa cadeia de produção em que o livro deixou de ser o ponto final e apenas representa uma etapa provisória de um desdobramento de significantes em novos formatos mais voláteis e porosos de mútua penetração dos diferentes níveis. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 63)

Muitos autores estão executando trabalhos para mídias diferentes simultaneamente e a mixagem daquilo que é visual com o literários está no próprio ato criativo. Em virtude disso, considera-se o estudo do diálogo interartes uma das maneiras mais produtivas de se acompanhar o desenvolvimento da criação estética da atualidade.

Nesse sentido, os estudos aqui propostos inscrevem-se entre os que não estão indiferentes ao fato de que a maioria dos indivíduos de nossa sociedade alcança independência subjetiva valendo-se de narrativas que devem pouco à linguagem escrita. A construção, compreensão e consequente difusão do saber que se faz à margem das letras são fundamentais para um país. Além de nossa cultura oral e nossas representações iconográficas terem raízes mais profundas que as da letra. As atuais produções audiovisuais diferem muito das que foram antropofagicamente assimiladas pelas artes brasileiras em seus primeiros momentos modernistas. Some-se a isso o fato de que o universo ficcional dos leitores começa muito antes de suas primeiras experiências com esta. Por meio de filmes, telenovelas e, mais recentemente, pela internet. Esse material simbólico jamais será inteiramente substituído pela Literatura. E, finalmente, porque o conjunto de nossa sociedade adaptou-se mal à cultura letrada.

SUELY DEPOIS DO CINEMA NOVO



A fim de demonstrar e aprofundar esses apontamentos sobre a relação da Literatura com as outras artes e dos consequentes inovações que isso requer da crítica, procuraremos isolar alguns aspectos do filme O céu de Suely (2006) de Karim Aïnouz que o qualificam como exemplo de um estilo e de uma linguagem cinematográfica que se desenvolveu na América latina nos últimos tempos. Serão apresentados dois elementos bastante simples: por um lado, as escolhas temáticas desse diretor dentro de um con-

> *texto ideológico já bem instalado no campo das formações simbólicas que orientam os artistas da porção sul das Américas; por outro, as contribuições que a linguagem do Cinema, em especial as do latino-americano, trazem para a constituição formal das obras produzidas sob a égide de uma "latinoamericanidade" sempre em busca de uma identidade que trate de forma dialética as suas origens, marcadas pela filiação às agendas culturais dos países ditos centrais.*

O conteúdo do filme em questão é tomado pela história de Suely, uma mulher forte que passa por situações típicas de uma cearense. O argumento do filme é quase cândido de tão direto. Suely é uma moça pobre que batalha por instalar amor, delicadeza e compromisso no horizonte da própria vida. Foge da modorrenta cidade de Iguatu com uma paixão adolescente. Agora retorna à cidade natal com uma criança no colo. Vem adiante do companheiro, que ficara em São Paulo a fim de concluir os últimos compromissos.

A consciência de que fora abandonada lhe chega aos poucos. Já no segundo telefonema não consegue mais localizar o pai do seu filho. Quer voltar à metrópole, mas não tem dinheiro para a passagem. Procura juntá-lo com pequenos trabalhos, mas quando percebe as dificuldades, muda o curso da ação, resolve fazer uma rifa do seu próprio corpo. A rifa recebe o prosaico nome de "uma noite no paraíso". O "céu de Suely" é, portanto, o exato contrário da suspensão do sofrimento prometida por algumas religiões.

No sentido de uma visada histórica das artes latino-americanas, pontua-se o fato de que tal direcionamento temático nada tem de inovador no que diz respeito à tendência bastante celebrada do Cinema nacional, cuja direção foi determinada pelo Cinema novo:

> Nesse momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional do cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na "estética da fome", em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno que, na Europa, tematizava a questão da subjetividade no ambiente industrial em outros termos. (Idem, p. 27)

O filme está, portanto, localizado dentro de um esforço geral de nosso Cinema por colocar em evidência tanto a condição sofrível de um povo que se estrutura a partir de graves desequilíbrios sociais, como também fazer surgir uma linguagem que dê conta dessa expressão a partir de um material humano e tecnológico que não pode ser colocado ao lado de outras manifestações cinematográficas do cenário desse mercado globalizado marcado pela hegemonia norte-americana. Continuando a reflexão feita a partir desses motes gerais, o crítico brasileiro, um dos mais respeitados discursos no âmbito nacional e internacional, assevera que a busca não se esgota, portanto, apenas

no registro da condição social nefasta dos personagens. Segundo ele, no esforço pela produção de uma síntese de um país falou mais aguerridamente o esforço nacionalista que o cineasta, uma vez que se percebe a pitada de ideologia esquerdista em todas as escolhas feitas pela voz mais troante da sétima arte no Brasil. Por aqui, os filmes preferiram dedicar-se à temática social em detrimento à especulação existencial, marcante no cinema europeu.

É interessante colocar em evidência outro dado importante dessa citação: a afirmação de que o Cinema nacional "transforma a escassez de recursos em força expressiva". Em outras palavras, a questão da linguagem cinematográfica incorporou a ideologia esquerdista e fez emular uma condição tecnológica à insofismável realidade do subdesenvolvimento, como se o pressuposto de uma inferioridade se fizesse organizar a partir de uma tomada diametralmente oposta àquela que lhe impõe um cenário hostil como o que foi criado pela massificação da linguagem hollywoodiana.

O ANTÍDOTO DA FORMA

Dentro dessa condição tanto temática quanto formal é que se deve colocar em destaque o fato de que a câmera utilizada em *Céu de Suely* não permite descanso. É uma antítese do entretenimento. A atmosfera é pesada. Os silêncios, incômodos e significativos, não permitem o alheamento da plateia, que é convidada a solidarizar-se com a protagonista. As cores recebem brilho desmesurado, desafiando a intenção realística da proposta geral do filme. A câmera dedica-se a cenas de um cotidiano sem perspectivas, detendo-se na desesperança de um grupo de personagens marcados pela marginalidade. A escala dos planos é reduzida, como se a câmera procurasse mimetizar o aprisionamento psíquico dos habitantes de Iguatu. Os closes pontuam as cenas com certo lirismo, mas a sensação é épica. Na figura 02, a antítese a que nos referimos é causada pelo entrecruzamento de perspectivas (O olhar que acompanha as linhas é convidado ao distanciamento pela imagem da estrada e a nitidez impositiva da imagem da personagem solicita a priorização do primeiro plano). Um belíssimo exemplo do convívio do lírico com o épico na obra toda.



Enquanto empreendimento comercial, o filme uniu esforços de quatro países: Brasil, França, Alemanha e Portugal. Contou com a participação de atores já conhecidos da tela brasileira como Hermila Guedes (*Cinema, aspirinas e urubus*, 2005), Maria Menezes (*Cidade baixa*, 2005), João Miguel (*Cinema, aspirinas e urubus*, 2005), e Zezita Matos (*Baixio das bestas*, 2006). Houve participações especiais de Marcélia Cartaxo e Flávio Bauraqui. No geral, os nomes já eram bastante representativos na ocasião da filmagem, revelavam a predileção de nossos cineastas por atores que lembram a massa de migrantes nordestinos que povoam as grandes metrópoles brasileiras. Karim Aïnouz contou com a direção de fotografia de Walter Carvalho, conhecido seu de *Madame Satã* (2002) e com a preparação dos atores feita por Fátima Toledo, também companheira do filme *Cidade Baixa* (2005). Esses dois profissionais, bastante respeitados pelo Cinema brasileiro, ombreiam fama com os roteiristas Felipe Bragança e Maurício Zacharias. O trabalho foi produzido por nada menos que Walter Salles, Mauricio Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Häberle e Peter Rommel. Tais nomes também emprestaram densidade para a equipe que, pode se dizer, foram os mentores da criação.

Por que fazer essa longa digressão sobre a equipe do diretor? Porque não é segredo para ninguém, o próprio Karim já manifestou isso em algumas entrevistas, que seu processo de criação é coletivo. Os atores possuem pouca informação sobre os melhores ângulos da própria imagem e as marcações espaciais quase inexistem. É a câmera que acompanha o ator nas tomadas e procura adequar-se ao seu posicionamento. O resultado parece ser gratuito e empresta ao filme uma atmosfera de simplicidade candente. Mas simplicidade não é obra do acaso e da displicência. Para que essa desafetação encontre dimensão estética, é fundamental o trabalho desses profissionais que ficam atrás das câmeras.

Esse é o aspecto fundamental da discussão aqui proposta. Porque se constitui um dos grandes desafios para a crítica do nosso tempo, versada na habilidade de tratar a obra de arte como uma decorrência da crise do sujeito com o mundo. Acrescente-se a isso, a sua vertente latino-americana, que procura dar conta das tensões que circundam a subalternidade que incomoda as antigas colônias. Essa coletividade faz cessar o sistema do "falar por" um desvalido, comum na obra moderna. Um filme tem sempre muitos autores e o diretor de *O céu de Suely* se esmera no cuidado e na demonstração dessa condição plural do processo criativo que não pode mais ser chamado de seu sem algumas ressalvas.

Todos os filmes podem ser tomados por esse ângulo crítico, afinal um artefato cinematográfico não pode prescindir do conjunto de profissionais que o articulam. Mas esse filme, em especial, dá corpo a esse questionamento porque a raiz de sua criação e os seus melhores resultados estão nesse descentramento. A especulação nada tem de novo, há muitas reflexões bem feitas sobre o assunto. Mas o que interessa aqui é isolar aspectos que permitam direcionar o questionamento para a economia estética do Cinema latino-americano.

As reflexões remontam às teorias do crítico frankfurtiano Walter Benjamin, para quem essa condição plural do fazer cinematográfico é semente de uma revolução estética no âmbito de todas as artes. Com a lucidez metafórica que lhe é peculiar, ele demonstra como a natureza do Cinema exige coletividade.

> De um modo diverso do que ocorre, em Literatura ou em pintura, a técnica de reprodução não é para o filme uma simples condição exterior a facultar sua difusão maciça; a sua técnica de produção funda diretamente sua técnica de reprodução. Ela não apenas permite, de modo mais imediato, a difusão maciça do filme, mas exige-a. As despesas de produção são tão altas que impedem ao indivíduo adquirir um filme, como se comprasse um quadro. Os cálculos demonstram que, em 1927, a amortização de uma grande fita implicava na sua exibição para nove milhões de espectadores (BENJAMIN, 1980, p. 17)

Em que pese o fato de que Benjamin esteja – na verdade – mais preocupado com a recepção coletiva que com o momento da produção da película, ele não deixou de observar que a o processo de criação da sétima arte provocava uma descentralização da criatividade. Valendo-se de uma analogia com os mecanismos de seleção de pessoal (trabalho do setor de recursos humanos de uma dada empresa), ele pontua o fato de que um número maior de pessoas está envolvido na criação daquela obra que posteriormente seria apresentada a esse grande público: "Tomadas cinematográficas, provas de orientação profissional, ambas se desenvolvem diante de um areópago de técnicos." (Idem, p. 21)

Entenda-se por areópago de técnicos, o conjunto de profissionais que, juntamente com o diretor, decidem o que fazer com as imagens colhidas no momento da filmagem. Esse é o ponto de apoio para a "alavanca de Arquimedes" do Cinema da América do sul. Imerso na busca pela identidade, entende como fundamental para a legitimação de um discurso que dialoga – o tempo todo – com a condição do subalterno, figurante no ambiente estético como objeto.

Para extrair dessa situação atualizada pelo filme *O céu de Suely* toda a riqueza de matizes oferecida, o Cinema latino-americano precisa ser pensado pelo prisma da fronteira estética que o limita com as demais artes, uma vez que, diferente do fazer literário, por exemplo, nele não se pode atribuir os resultados estéticos a um produtor que possui algo a dizer e tem habilidade formal suficiente para dizê-lo. Essa contingência criativa impede o cineasta de "falar sozinho" dentro de sua obra, o que manteria seus personagens como objetos de seu vetor estético.

ENUNCIAÇÃO E SUBALTERNIDADE

Neste sentido, a provocação deflagrada pelo descentramento do enunciador na obra cinematográfica precisa das reflexões feitas por Frantz Fanon (1968). O esforço desse psicanalista foi e é fundamental para a abordagem complexa que a questão exige.

Ao explicar que o indivíduo colonizado não consegue sair do paradigma imposto pelo colonizador nem no momento em que reflete sobre si mesmo, institui-se a pedra de toque de toda uma abordagem crítica de obras de arte. Para a especulação que aqui se propõe, o colonizado identifica-se tanto com o personagem quanto com o ator e o diretor. De todas essas instâncias se espera uma atitude que está na raiz da vertente libertária do artefato estético: a de observar e expressar com acuidade o conjunto de opressões que pesa sobre sua comunidade.

Pensar a questão pelo prisma dessa condição apriorística do processo criativo impõe uma fissura nas formas críticas da modernidade. Isso porque os ângulos escolhidos para a abordagem da obra, desdobramento das visões de mundo dos modernos, não democratizaram os benefícios das conquistas tecnológicas, o que fez sobejar injustiça na ordem mundial. Abordado por esse ângulo psicanalítico, uma análise do tipo canônico não pode receber pronta aceitação nos países que estão na periferia. Sem considerar os efeitos de clivagem produzidos na mente subalterna pelo processo de colonização, por mais bem intencionadas que sejam as obras de arte e da crítica, as vítimas da modernidade continuarão sem voz.

É necessária a cunhagem de outro termo que possa sintetizar a luta por um protagonismo dos países colonizados e o impulso construtor da subjetividade. Um processo cujo dinamismo considere da forma mais complexa possível, a condição de um subalterno que procura desvencilhar-se daquilo que lhe traz infortúnio nesse sistema que o circunda.

A empresa não é pequena pois a escavação teórica de Frantz Fanon apresentada muitos obstáculos a serem vencidos. A conquista da condição de sujeito jamais ocorre por mecanismos diretos e passíveis de equacionamento em termos de causa/efeito. Não se trata de dar voz ao subalterno, mas de oportunizar condições para que ele possa falar sem interrompê-lo. Ou seja, a obra de arte precisa ser elaborada de maneira distinta das que foram consagradas pela dicotomia sujeito/objeto da modernidade, que coloca um homem (o enunciador) de um lado e o seu objeto e produto (enunciado e mundo) do outro.

Em outras palavras, uma obra de arte, dentro desse ambiente semantizado pela opressão não pode se tornar um convite para a arena onde são discutidas as ideias. Por mais estranho que isso possa parecer, ela deve constituir-se uma retirada conscientemente estratégica daquele que possui condições de discursar com desenvoltura. Pois isso geralmente torna o discurso um ambiente no qual a vítima dos processos colonizadores é posicionada como simples objeto. Paradoxalmente, aquele que é capaz de falar deve se calar. Deve-se impedir a todo custo que o subalterno (negligenciado pela modernidade) recolha-se ao "si-mesmo" inventado para ele pela colonização, o que implica inscrever-se na ambiguidade de uma tutela que intenta retirá-lo de sua condição de assistido.

Uma das batalhas dessa guerra está no esforço que o sujeito contemporâneo responsável deve fazer para divisar os malefícios do conceito de objetividade. Ele deve se colocar no discurso e assumir suas mazelas, postura excelentemente dissimulada pela ânsia de objetivismo do período moderno, que produzia um discurso embriagado pelo objeto como se nele nada houvesse do sujeito que o proclama. A busca da objetividade sugeria ardilosamente o esgarçamento da figura do enunciador, eximindo-o das consequências do movimento imposto por ele ao objeto no ambiente do discurso. Sem um narrador (um sujeito motor), os eventos reais (objetivos) parecem possuir vida própria, naturalizando-se como realidade e não como ideologia. Tomar consciência dessa monitoração prévia requer um distanciamento distinto do praticado pelos modernos. É vital para o movimento intelectual que o sujeito antes moderno reconheça e promova o descentramento da figura do enunciador. Esses novos paradigmas sugerem que ele não deve ser poupado das consequências daquilo que anuncia.

Do subalterno solicita-se que aja sem descuidar do fato de que sua mente está pejada de motivações que nada contribuem para a sua libertação dos esquemas ideológicos a que foi submetido. Isso implica uma consideração profundamente dialética da questão, onde as polarizações não têm qualquer chance de chegar a bom termo.

Por isso o diretor (ou cineasta) é um artista privilegiado para a discussão das questões aqui levantadas. Ele não é autor no sentido moderno do termo, já que deve aceitar as contribuições de seu grupo que, por assim dizer, cria o filme junto com ele. No caso específico de nossa reflexão, todos devem apresentar mecanismos de representação que instiguem Suely a falar de si por si. Portanto, já não é suficiente a atitude corajosa da arte moderna, em seus momentos finais, de apenas retirar das sombras a multidão de esquecidos. É preciso criar o silêncio dentro do qual a voz deles ecoará. Um refinamento de complexidade ainda carente de artifícios estéticos em quantidade suficiente nas várias artes e que o Cinema (ou melhor, sua forma de linguagem) tem apresentado soluções capazes de sintetizar o movimento libertário da arte.

ENUNCIAÇÃO E GÊNERO

A fim de verticalizar a demonstração, considere-se um problema de gênero implícito nessa obra. Mais um elemento de *O Céu de Suely* que pode ser tomado como sintomático da luta por uma obra que dê dignidade à periferia: o seu diretor é um homem com o propósito ousado de contar a história de uma mulher desprovida de todo tipo de liberdade. Conseguirá ele deixar falar uma mulher subalterna? A resposta pode não ser tão simples quanto parece, considerando-se o que foi apresentado até agora. Ingressando bravamente na discussão desse problema no âmbito da Literatura, Maria Consuelo Cunha Campos afirma o seguinte:

> Assim como, no âmbito das ciências humanas, deu-se a denúncia do etnocentrismo que, estatuindo a cultura do pesquisador como referência, fazia redundar sua indagação num jogo com cartas previamente marcadas pela prévia mitigação da cultura do Outro tomada como objeto, assim também, na crítica feminista, ocorre a denúncia da perspectiva androcêntrica que, estatuindo o ponto de vista masculino como referência, fazia redundar o cânon literário num jogo de cartas não previamente marcadas, pela inferiorização feminina prévia. (CAMPOS, 1992, p. 118)

A singeleza das imagens, a liberdade dada a atores, produtores e preparadores demonstra que Karim Aïnouz reconhece as dificuldades de sua empresa. Ele sabe que ser homem constitui-se obstáculo ao seu propósito e assume com tranquilidade o compartilhamento da missão. Atendendo à demanda por uma arte verdadeiramente libertária, seu filme se propõe tomar o outro a partir de sua "outridade". Está em jogo a já referida clivagem estético-ideológica, por meio da qual o filme, enquanto obra de arte, instala uma visão de mundo.

O céu de Suely demonstra-se aberto ao enfrentamento de questionamentos interessantes para os novos quadros da arte e da crítica. É filme: portanto, chega ao iletrado há tempos esquecido. Tem temática pobre: resgata da invisibilidade o marginal relegado à periferia capitalismo. O protagonista é mulher: gênero que está na periferia dessa periferia. Tem toda a estrutura de um grande grito de rebeldia e indignação, contudo, dadas as condições socioculturais e econômicas que também se esmera em revelar, atualiza é o avesso de um poema épico pela ausência da grandiloquência.

PALAVRAS FINAIS

A contenção imagética e sonora, a modéstia com que são desenhados Suely e sua Iguatu a tornam um gemido. O que se consegue com esse filme é registrar um descontentamento. Deixar a marca de uma felicidade interrompida pela miséria física e intelectual, geradora de outras tantas. O Cinema cumpre o papel da denúncia, como possibilidade de socializar as demandas dos invisíveis.

A possibilidade da voz oprimida de Suely se tornar audível aumenta na proporção em que esta assume sua posição no cenário das discriminações, sem as posturas idealizadas da mulher batalhadora herdadas da tradição androcêntrica. Enquanto obra de arte o filme é construído no sentido de se tornar clareira para um anúncio. A câmera jamais assume a voz do personagem, que é convidado a se manifestar no primeiro plano, ou seja, é convidado à autenticidade.

Suely é um personagem construído para não deixar de ser mulher e nem de ser forte. A precariedade fértil de sua condição não está no filme como resposta, mas como indagação: "Até quando haveremos de esperar por condições favoráveis para a fala desses indivíduos esquecidos?". Suely é metáfora viva dos que não sabem quantos direitos merecem. E, como se disse, fazê-los querer seus direitos não é tão simples como parece.

Como exemplo de um movimento latino-americano, o filme *O céu de Suely* é marcado por aceitação crítica da arte produzida nessa porção de nações que padeceram o colonialismo. Colhendo os frutos da seara do Cinema novo, Karim Aïnouz assume um Cinema que transformou o avesso da grandiloquência hollywoodiana em força expressiva. Neste cenário estético ideológico *O céu de Suely* constitui-se dupla iconoclastia. Do ponto de vista particular, toma a subalternidade como instância temática privilegiada, construindo de forma expressiva a história de uma mulher calada pelas contingências dos que estão à margem do mundo, instituindo, talvez, o maior desafio político, intelectual e econômico da América latina.

Essa construção, porém, não se dá nos mesmo moldes das artes que antecederam o Cinema, todas submissas ao modelo de criação estética centrado na figura de um artista que administra sua subjetividade e a forma de expressá-la. Do ponto de vista geral, enquanto linguagem, o filme dá combate à unidimensionalidade subjetiva, aqui entendida como decorrente do sistema ideológico moderno, pois surge como possibilidade de se construir um universo estético plural, pelo número de artistas envolvidos no processo de criação.

A existência desse artefato estético sugere que a crítica necessita de reformulações teóricas que consigam alcançar os novos quadros de linguagem que não mais estão submetidos aos ditames unidirecionais da modernidade. As novas condições políticas e culturais solicitaram diversos modelos de construção estética e os artistas, como sói ocorrer em todos os tempos, atenderam à solicitação que lhes é dirigida. À nova crítica cabe negar os dois sentidos da palavra "encerrar": recusar o primeiro, o de terminar; o mundo – da forma como se configurou em suas especificidades cada vez mais refinadas, continua precisando de seu impulso. À moda de um oroboro, ela deve retroalimentar as produções estéticas de nosso tempo com sucessivos aportes reflexivos. E recusar o segundo, para não ficar à deriva do acaso, cabe-lhe não enclausurar-se nos modelos legados pela tradição.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In. *OS PENSADORES*. Traduzido por José Lino Grünnewald [ET. all]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CAMPOS, M. C. C. Gênero. In.: JOBIM, J. L.(org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. pp. 111- 126

CARDOSO, L. M. A problemática do narrador. Da Literatura ao Cinema. In.: *Lumina*. Facom/UFJF - v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003

DURÃO, Fábio Ar artes em nó. In.: *Alea*. V.5, n.1, 2003 p. 47-60. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20346.pdf acessado em 01/10/2012

FANON, Frantz. *Os Condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

O céu de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles, Mauricio Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Häberle e Peter Rommel. Argumento: Simone Lima, Karim Aïnouz e Maurício Zacharias. Roteiro: Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias. Fotografia: Walter Carvalho A. B. C. Preparação do elenco Fátima Toledo. Elenco: Hermila Guedes, Georgina Castro, Maria Menezes, João Miguel, Zezita Matos; e as crianças Mateus Alves e Gerkson Carlos. Participações Especiais de Marcélia Cartaxo e Flávio Bauraqui. 2006 (Brasil, França, Alemanha, Portugal), 1 filme 88 min.

CRÉDITO DAS IMAGENS

Figura 01 - http://www.dcomercio.com.br/especiais/dcinema/filmes/o_ceu_de_suely/acessado em 16/08/2013

Figura 02 - http://www.concine.com.br/wp-content/uploads/2013/04/o-ceu-de-suely.jpg acessado em 16/08/2013