

UMA LEITURA GEOGRÁFICA DA CIDADE DE IGUATU-CE A PARTIR DO ROTEIRO CINEMATográfico DE “O Céu de SUELY”

Marcos Antônio da Silva Ferreira¹
Universidade Estadual do Ceará (UECE)
geo.marcosf@gmail.com

RESUMO: O filme, a pintura, a música, a literatura e as múltiplas linguagens que a arte é capaz de expressar são capazes de produzir diversas leituras sobre a cidade. Esse trabalho propõe uma em particular: entender como a cidade de Iguatu, localizada na região Centro-Sul do Ceará, é representada no roteiro cinematográfico do filme “O Céu de Suely”. Para isso, faz-se necessário mergulhar na intertextualidade entre a Geografia e o cinema; interpretar as relações entre os lugares narrativos vivenciados pela protagonista e as suas respectivas funções dramáticas nas cenas; e, por fim, apreender o roteiro cinematográfico como peça textual possível de interpretações geográficas. Dessa forma, a Geografia demonstra uma pluralidade de caminhos para se ler e refletir sobre a cidade, seja pela já amplamente discutida perspectiva econômica e ambiental ou através da própria arte cinematográfica.

Palavras-chave: Geografia Cultural. O Céu de Suely. Roteiro cinematográfico.

GT – 10: Práticas culturais na produção da cidade.

¹ Doutorando em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia (ProPGeo) da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Orientando do Prof. Dr. Otávio José Lemos Costa, docente e vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Geografia (ProPGeo) da Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: otavio.costa@uece.br.

1 INTRODUÇÃO

É possível realizar uma leitura geográfica de um roteiro cinematográfico? Talvez esta seja uma das perguntas mais recorrentes deste trabalho. Se respondo ao leitor, a priori, que sim, logo em seguida devo me preocupar em como esclareço seu possível próximo questionamento: mas como?

Filme não é simplesmente um reflexo da realidade. Enquanto forma, ele é o resultado de todo um processo de construção artística que perpassa pelo trabalho de inúmeros profissionais do audiovisual: produtores(as), roteiristas, cenógrafos(as), figurinistas, diretores(as) de arte, diretor(a) geral, entre outros. Ele é a obra finalizada, carregada de imagens, símbolos e significados múltiplos. E no seu conteúdo, é capaz de “reunir significados intertextuais que devem ser entendidos em face de outras representações e realidades que porventura tenham relação direta ou indireta com seu conjunto” (COSTA, 2013, p. 249).

A potência visual, estética, discursiva, narrativa e social de uma obra cinematográfica possibilita os(as) espectadores(as), e conseqüentemente os(as) pesquisadores(as) de diversos saberes científicos, a produzirem infindáveis interpretações sobre a obra, segundo as suas próprias experiências sociais e trajetórias de vida (QUEIROZ FILHO, 2009).

Neste trabalho, apesar de compreender a importância dos estudos fílmicos para a ciência geográfica, que permitem ampliar e refletir criticamente sobre os aspectos culturais e sociais da humanidade nos seus variados tempos históricos, há um recorte específico de análise que não será o filme em si, mas o roteiro cinematográfico.

A escolha por se debruçar no roteiro de um filme – e não no produto fílmico em si – me permite tensionar cada vez mais a intertextualidade entre a Geografia com a linguagem e os códigos específicos do cinema. Especialmente quando a própria obra roteirizada nos possibilita exercitar a sensibilidade do olhar geográfico sobre a cidade mediante à relação da protagonista com o lugar narrativo.

Costa (2008) e Bruno (2002) argumentam que o cinema é uma arte predominantemente urbana por ter nascido na cidade e a partir do seu próprio desenvolvimento tecnológico e cultural. O que torna a atividade cinematográfica uma prática artística que é simultaneamente produto e agente produtora do imaginário urbano, seja no desenvolvimento das narrativas documentais,

próximas do real, ou ficcionais, capazes de projetar representações espaciais de lugares até então já existentes ou mesmo recriar novas experiências urbanas completamente singulares.

No roteiro cinematográfico, entendido na sua concepção a priori como o filme descrito em palavras, as locações indicadas pelo(a) roteirista possuem significados para além de um mero desejo estético. Em algumas obras fílmicas, como o longa-metragem “O Abismo Prateado” (Karim Aïnouz, 2011) e “Cléo de 5 às 7” (Agnès Varda, 1962), os lugares narrativos são capazes de expressar e reforçar os sentimentos, desejos e desafetos das personagens.

No caso do roteiro proposto, “O Céu de Suely”, escrito pelos roteiristas Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias, a paisagem de Iguatu é representada para contar a história de Suely, interpretada pela atriz Hermila Guedes, uma jovem de 21 anos que está de volta à sua cidade natal, a pequena Iguatu, localizada no interior do Ceará. Ela volta acompanhada de seu filho, Mateuzinho, e aguarda a chegada de Mateus, pai da criança, que permaneceu em São Paulo. Porém o tempo passa e Mateus simplesmente desaparece. Querendo partir de qualquer forma, Suely tem uma ideia inusitada: rifar o seu próprio corpo como meio de auferir dinheiro e fugir para o mais longe possível daquele lugar.

O roteiro indica lugares que não perpassam pelo centro comercial de Iguatu. A protagonista transita por entre ferrovias, rodovias, rodoviária e posto de combustível, lugares estes que tanto recorrem ao próprio estado psicológico e sentimental de Suely: o não pertencimento àquela cidade e o desejo insaciável de fugir dali. Para alcançar o seu objetivo, que é morar o mais distante possível do Ceará, Iguatu torna-se então um obstáculo que deve ser vencido.

Como recurso metodológico, a leitura do roteiro e a sua decupagem em cenas foi importante para entender de que forma Iguatu foi representada na obra. Contudo, a decupagem elaborada neste trabalho é uma proposta intimamente geográfica, pois se aproxima de um recorte estritamente espacial da trama, cuja pertinência permite ao leitor compreender o papel do lugar narrativo na representação imaterial das personagens: qual a importância dos lugares narrativos na trama? Como a cidade pode ser representada a partir dos lugares narrativos? Os lugares narrativos indicados fornecem uma leitura do estado emocional e psicológico das personagens?

Este trabalho intenta sensibilizar o olhar geográfico sobre as múltiplas possibilidades de se ler e apreender o lugar, a cidade e o mundo, seja a partir das narrativas ficcionais ou da realidade documental, do filme ou do próprio roteiro cinematográfico.

2 A INTERTEXTUALIDADE ENTRE A GEOGRAFIA E O CINEMA: UM OLHAR SOBRE A CIDADE

As discussões que tensionam os saberes da Geografia e do cinema correspondem a uma prática recente nos estudos geográficos, especialmente no âmbito nacional. Com o advento da renovação dos estudos da Geografia Cultural em meados da década de 1970, tornou-se possível refletir sobre a arte como campo textual suscetível de interpretações múltiplas.

Segundo Azevedo (2006), a relação entre essas duas áreas do campo científico remonta à segunda metade do século XX, cuja compreensão acerca do material fílmico transcendeu os limites da cópia do real para apreendê-lo enquanto uma janela sobre a realidade geográfica. Isso só foi possível por meio da renovação conceitual e empírica da nova Geografia Cultural que tomou para si os caminhos das representações sociais, culturais e simbólicas como objeto de análise.

A intertextualidade entre as áreas do conhecimento científico, seja pela Antropologia, a Linguística e o Cinema, possibilitou a Geografia Cultural inserir outras discussões geográficas que não fossem restritas somente a paisagem vinculada à condição da natureza, visível aos olhos e concebida separada da conjuntura humana. A crise da representação transcorrida durante a segunda metade do século XX reestabeleceu o debate sobre as representações visuais enquanto espelhos capazes de distorcer a realidade concreta ou mesmo produzir uma nova, uma vez que é a própria sociedade quem decide como apresentar as coisas e não as coisas por si mesmas (BARNES; DUNCAN, 1992; AITKEN; ZONN, 2009).

Influenciando no próprio sentido e na forma como experimentamos e vivenciamos a cidade, o cinema passou a ser uma das principais representações sociais, visuais e espaciais da paisagem urbana. Sobretudo quando as cidades passaram a exercer um papel fundamental de não apenas *background* dentro das narrativas fílmicas, mas especialmente enquanto lugares fílmicos fundamentais para a coerência dramática e compreensão das histórias ficcionais (COSTA, 2005).

O imaginário urbano é também produto das relações e transformações da cidade ao longo das suas contradições históricas e do seu amadurecimento tecnológico. A modernidade, que tanto buscou se desvincular da natureza, intenta reproduzir imagens de como a cidade segue em constante ato de opressão sobre as práticas de sociabilidade espontâneas entre os homens e as mulheres. Os filmes no início do século XX são exemplos de como os diretores e diretoras de cinema apreendiam a cidade e o modo de vida urbano: uma força poética de arranha-céus imponentes, prateados e que verticalizavam as relações sociais.

No início da década de 1920, um grupo de diretores europeus, norte-americanos e três brasileiros, apresentou ao mundo o que ficou reconhecido posteriormente como Sinfonias da Cidade, um conjunto de obras fílmicas que caracterizam as grandes metrópoles como personagens e protagonistas das suas próprias tramas. As temáticas acerca do avanço tecnológico sobre as relações humanas e o crescimento desenfreado dos automóveis são recorrentes em todas as obras.

Dentre os títulos das Sinfonias da Cidade, estão: nos Estados Unidos, Manhattan, ou Nova Iorque, a magnífica (1921), dirigido por Paul Strand e Charles Sheeler, e A ilha de vinte e quatro dólares (1925), de Robert Flaherty; na França, Paris que dorme (1924), de René Clair, e A propósito de Nice (1929), de Jean Vigo; na Alemanha, Berlim, sinfonia de uma metrópole (1927), de Walter Ruttmann; na Holanda, A ponte (1928) e Chuva (1929), ambos de Joris Ivens; na União Soviética, O Homem com a câmera (1929), de Vertov; em Portugal, Douro, Faina Fluvial (1931), primeiro filme do diretor Manoel de Oliveira; e no Brasil, Nada além das horas (1926), de Alberto Cavalcanti, e São Paulo, sinfonia da metrópole (1929), de Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny.

Os filmes citados acima são produtos de um contexto social, político e econômico do século XX. A grande metrópole com os seus respectivos problemas de crescimento demográfico, avanços incontroláveis do meio técnico-científico e informacional (Santos; Silveira, 2011) e, no caso específico do Brasil, a explosão industrial e econômica da cidade de São Paulo são temas recorrentes que atravessaram o cinema brasileiro da década de 1920.

A cidade é então, no contexto das Sinfonias, representada pelas características de: uma verborragia iminente de letreiros publicitários, comumente reconhecidos pelas logomarcas das famosas corporações internacionais; uma arquitetura geométrica dos imponentes arranha-céus, fábricas e ruas ocupadas por intensos fluxos de pedestres cujas faces não são importantes para a câmera, pois esses indivíduos são descritos visualmente como apenas um único personagem, consumidores da vida urbana; uma valorização da máquina, da indústria, do cotidiano como engrenagem da metrópole moderna.

O cinema brasileiro, ao longo da sua história, acompanhou as contradições da nossa sociedade. Na década de 1960, com o reconhecimento de um novo movimento estético, político e cultural, assinalado posteriormente como Cinema Novo, reforçou o debate acerca das desigualdades regionais do país. Um Nordeste pobre, de miséria social, em contraste com um Sudeste rico, de grandes prédios e sistemas técnicos avançados, como rodovias, ferrovias e aeroportos, denunciavam um Brasil inserido na periferia do sistema capitalista.

Filmes como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), foram os precursores do Cinema Novo, cuja importância para a história do cinema transcendeu os limites do território nacional.

Em consonância com as temáticas sociais acima, o roteiro de *o Céu* de Suely também apresenta um Brasil desigual, em constante crescimento socioeconômico, vinculado diretamente à política de inserção da região Nordeste na dinâmica do território nacional da Era Lula (2003 a 2008). Iguatu, uma pequena cidade da região Centro-Sul do Ceará, distante de ser considerada uma metrópole, expõe características de uma globalização iminente. Na obra, o lugar narrativo dispõe de uma fluidez na circulação de pessoas e objetos, via transporte rodoviário interurbano, com as principais cidades do país.

No roteiro, há uma cena na qual Suely questiona a cidade mais longe que a empresa de transporte rodoviária atende:

Suely está diante de um guichê de passagens, nervosa, esperando com um cigarro apagado na boca. A atendente aparece – bebendo café, calma. ATENDENTE: Diga. SUELY (nervosa): Qual a passagem pra mais longe que a senhora tem? ATENDENTE: É Pelotas. SUELY: E onde é isso? ATENDENTE: No sul. Rio Grande do Sul. SUELY: E quanto é? ATENDENTE: R\$465,00. SUELY (pensa um pouco): E antes disso? Quanto é? ATENDENTE: Tem Florianópolis. R\$444,00. SUELY: E antes? ATENDENTE: Curitiba... R\$380,00. SUELY (acelerada): Faz assim, me anote isso num papel, por favor (AÏNOUZ; BRAGANÇA; ZACHARIAS, 2008, p. 121-122).

O trecho acima reforça a concepção de que, em resposta às dinâmicas da globalização, a cidade narrativa de Iguatu está inserida concomitantemente com as políticas da tecnificação do território nacional não-ficcional concebida a partir da década de 1960, em doravante a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste.

Dessa forma, o espaço narrativo do roteiro, que se diferencia do espaço fílmico em consequência das suas próprias limitações impostas pelos códigos textuais da linguagem cinematográfica, é capaz de estabelecer múltiplas interpretações geográficas acerca da cidade e do lugar não-ficcional. Há uma Geografia presente no cinema, assim como um cinema presente na Geografia.

Entendo por roteiro cinematográfico o texto de qualquer obra audiovisual que apresenta características e códigos próprios: deve-se priorizar as ações das personagens, o tempo verbal é majoritariamente descrito no presente, põe-se no papel somente aquilo que será filmado, tem-se uma cena quando altera-se o tempo e o espaço na ação dramática das personagens, a diagramação do texto é com espaçamento duplo ou triplo, sua escrita é fragmentada por enumeração que configura a quantificação das cenas e sequências, dentre outras particularidades que competem aos estudos sistemáticos e técnicos daqueles que trabalham com a escrita e a produção cinematográfica (FIELD, 2001).

Em espanhol, o roteiro é também reconhecido como *guión*, ou aquele que guia para o filme ser realizado. Uma espécie de ensaio do que vai ser o filme e não possui a mesma autonomia literária que, por exemplo, uma obra teatral (PARAIZO, 2015). Por consequência da sua organização estrutural que alterna entre o visual, o sonoro, o verbal e a encenação, “o roteiro põe a nu as diferentes instâncias enunciativas da narrativa, ocupando-se tanto do enunciado – o assunto, a história, o ponto de vista, as personagens, quanto da sua enunciação – a narração fílmica, as didascálias, a *mise en scène* e a realização” (VIEIRA, 2007, p. 57).

A transformação do roteiro em imagens tornou-se perdurável em função do surgimento das tecnologias de gravação, em especial a câmera cinematográfica. Ele não depende de um indivíduo ao vivo para romper com os limites do espaço-tempo (COMPARATO, 2016). A disposição dos lugares narrativos não necessariamente seguem uma ordem corológica contínua, conforme propõe Oliveira Júnior (2014) ao comparar o tempo e o espaço narrativo com o tempo e o espaço não-ficcional:

“(…) o cinema, mesmo com o mundo para além das suas telas e equipamentos, é um artefato e um artifício humano onde tudo tem a potência de se fazer e se desfazer como nos sonhos: se uma personagem está na esquina da avenida Paulista com a rua Augusta numa cena, é possível que, após um corte, ela apareça caminhando na avenida Paulista ou na praia de Copacabana. (...) como nos sonhos, as sequências (...) são dadas pela narrativa, pelo fluxo do que está aparecendo diante de nós e não pelo deslocamento corporal por lugares anteriormente fixados uns em relação aos outros (essa é a maneira como a cartografia tradicional nos apresenta os lugares). (OLIVEIRA JÚNIOR, p. 128, 2014).

É no roteiro cinematográfico, o primeiro processo na etapa da realização de um filme, que todos os cenários são anteriormente organizados em virtude da narrativa dramática. O(a) roteirista,

a partir das suas trajetórias e experiências com a urbe, constroem uma nova realidade, desta vez ficcional, editadas do mundo, completa de sentidos e fantasias.

Assim, o espaço que está descrito no roteiro e o que está posto no filme, ao tratar do gênero de ficção, não é o mesmo universo, a mesma cidade, a mesma rua ou a mesma casa da realidade não-ficcional. Ao filmar uma determinada paisagem, o movimento capturado pela câmera transforma e manipula, seja através das cores, da saturação, da temperatura, dos ângulos e dos tipos de lentes, a imagem não-ficcional.

A partir das reflexões de Oliveira Júnior (2005; 2014) acerca dos lugares geográficos e os locais narrativos², que considero uma discussão pertinente para diferenciar o ficcional do não ficcional, apresento neste trabalho um outro olhar sobre o espaço geográfico, o lugar narrativo, aquele que de fato existe e é concreto dentro da narrativa ficcional, interpelado por afetividades entre a personagem e o próprio espaço. Há momentos em que o lugar reforça a narrativa, os sentimentos e o estado psicológico da protagonista, outrora é a mesma que age sobre ele impondo aquilo que poderia ser apenas somente mais um cenário no roteiro e no filme, mas que provém a adquirir significados múltiplos.

É por intermédio do lugar narrativo, espaço vivido pela personagem e com funções dramáticas específicas na trama, que a representação da cidade submerge a partir de um olhar intimamente geográfico. Somos convidados a conhecer e a experienciar, ao longo da leitura do roteiro, a íntima relação que a Suely estabelece com a Iguatu narrativa.

4 UM OLHAR GEOGRÁFICO SOBRE O ROTEIRO DE “O CÉU DE SUELY”

O intuito deste trabalho não é propor comparações entre o roteiro cinematográfico e o filme. Ambos se constituem, de imediato, completamente distintos a partir da primeira cena. O objeto analisado aqui detém o total de 120 páginas, cujos códigos textuais permitem ao leitor compreender a história a partir de uma compreensão imagética da obra.

A primeira cena apresenta uma São Paulo tomada pelo trânsito que, observada de cima, forma um imenso mar de luzes. Suely encontra-se dentro de um ônibus rodoviário segurando uma

² Os lugares geográficos são, “eles próprios, produtos narrativos que se constituem tanto daquilo que se manifesta física e socialmente neles quanto dos discursos e falas que se dobram sobre eles”. (OLIVEIRA JÚNIOR, p. 122, 2014). Ou seja, eles são consequências das apropriações humanas sobre o espaço geográfico que se desdobram em relações afetivas. Diferente da definição de local narrativo que se realiza, a priori, dentro da narrativa nas quais “ganham existência (...) amparadas em imagens, sons ficcionais, sejam em palavras e mapas científicos” (OLIVEIRA JÚNIOR, p. 123, 2014).

criança. Pela janela, as luzes da cidade refletem no seu rosto. O bebê chora. Os carros buzina. Naquele momento, não sabemos para onde a personagem está indo. Ela está partindo? Ou chegando de uma viagem? Fugindo de alguém? O ruído sonoro das buzinas e o choro da criança expressam o caos e a despedida de sua antiga vida e dos desafios que a mulher enfrentará nas cenas seguintes: a despedida de um grande amor.

A paisagem acima transforma-se em amarelo. Não há conglomerados de prédios ou carros. A luz é descrita como “doce e dourada” (AÏNOUZ; BRAGANÇA; ZACHARIAS, 2008, p. 12). Suely e o bebê dormem, ainda no ônibus. Dessa vez, não há outro reflexo na janela do que ela mesma.

(...) lá fora, uma estrada vazia e escura. (...) Sol a pino. Sol branco. O ônibus segue em alta velocidade por uma estrada esburacada, no meio de uma grande planície. Quase nenhum outro veículo. (...) Paisagem árida, plana – de quase deserto. Vegetação de arbustos ressecados, e um céu azul, muito azul, com nuvens que flutuam aqui e acolá. Poderíamos estar na lua num dia de sol e céu claro. Calor. (AÏNOUZ; BRAGANÇA; ZACHARIAS, 2008, p. 12-14).

Uma rua engarrafada, um ônibus e uma estrada deserta. As três primeiras cenas do roteiro apresentam o universo ficcional de Suely. Não há como saber a estimativa do tempo de viagem. Qual o destino da personagem? Um posto de combustível. Uma casa. Ainda não há indícios do nome da cidade em que a mulher se encontra, mas os roteiristas descrevem o local como quente, onde o calor e o sol a pino imperam. As casas possuem uma arquitetura simples. Os poucos postes acessos são tomados pelos mosquitos que formam uma nuvem circular e dinâmica sobre a luz. Através dos diálogos entre Suely e a tia, a narrativa conduz o leitor para a seguinte compreensão: Suely, ainda muito nova, partiu para São Paulo com o namorado, pariu uma criança e está de volta à sua cidade natal.

É somente na cena 12 em que o nome da cidade, a partir da informação contida no cabeçalho da cena, é apresentado: externa, praça de Iguatu – noite. No local indicado, os jovens, descritos na mesma faixa etária que a protagonista, conversam, caminham a esmo e paqueram entre si. Suely observa o movimento com olhos de criança, cheios d’água. O contraste entre a vida presente na praça e a vida da personagem, agora com um filho, à espera de notícias do namorado, reforça a solidão de Suely.

O lugar narrativo se dispõe na cena sobrecarregado de memórias e afetividades do presente, passado e futuro: estaria Suely entre os jovens, paquerando ali naquela praça, se tivesse

permanecido em Iguatu? Como seria a sua vida hoje? O que mudaria? E se? Um universo de possibilidades nunca vividas.

O posto de combustível à noite é o ponto de encontro entre os jovens da cidade que buscam uma relação de transgressão social. Entre bebidas alcoólicas, cigarros e outras drogas, eles permitem expressar seus anseios e desejos sexuais a partir da dança, do forró, da liberação normativa sobre o corpo imposta em determinados espaços de sociabilidade urbana, como a própria praça apresentada na cena anterior.

Algumas garotas arrumadas. Motoristas de caminhão circulam entre o pátio do posto e o trailer. Ivonete está perto da *pick-up*, dançando animada e enxugando o suor do sovaco com um paninho que carrega. Ao lado dela, uma amiga, Tânia. As duas dançam juntas, meio abraçadas. Suely, minissaia, camiseta, brinco e sapato alto, observa tudo, com uma lata de cerveja na mão (...). Ela dá um gole duplo. (...) A maquiagem é bem-feita, apesar de um pouco suada. O corpo é delineado pelas roupas justas e coloridas. (...) Suely levanta um pouco a saia, rebola. Homens e mulheres dançam colados, sozinhos e em grupos. Pessoas bem arrumadas, jovens malvestidos, prostitutas e adolescentes. Ao fundo, um grupo de forró toca música ao vivo. No meio da multidão. Jéssica gira, rebolando, tira a saia – está de fio dental. As outras meninas continuam dançando. Jéssica enlouquece na dança. Suely tira a blusa, se anima mais. O homem no volante fica piscando os faróis na batida da música. Os homens na caçamba assoviam. Adauto, um deles, olha Suely com vontade – sorriso fixo. (AÏNOUZ; BRAGANÇA; ZACHARIAS, 2008, p. 74 e 82).

O roteiro não apresenta nenhuma cena disposta em locais próximos das instituições de poder: prefeitura, centro político e econômico da cidade. O centro comercial é frequentado por camelôs, mototaxistas e garotas de programa. A Iguatu representada aqui está à margem, assim como também suas personagens.

O mercado de Iguatu tem longos corredores escuros, de barracas – lá ao fundo, grandes portais dão para o movimento e a luz da rua. O mercado está vazio, parece estar fechando. Suely anda por ruas periféricas até o mercado de Iguatu e algumas pessoas a seguem com o olhar. (...) A praça vazia – noite. Suely e Luciene sentadas uma de frente para a outra em um canteiro de cimento. Suely olha a amiga com expectativa. Dividem um cigarro. (AÏNOUZ; BRAGANÇA; ZACHARIAS, 2008, p. 91-99)

Suely, ao longo de toda a narrativa, perpassa por motéis, rodoviárias, ruas da periferia, rodovias e ferrovias. Após ter sido expulsa de casa pela avó por estar rifando o seu próprio corpo, Suely, e sua melhor amiga Jéssica, decidem sair pelas ruas de Iguatu com uma garrafa de vodca na mão. As duas caminham por entre as ruas noturnas do centro, de luminosidade baixa e lojas fechadas. Porém, é no trilho do trem em que as amigas dividem as angústias da vida. “Suely tropeça e cai, Jéssica ri, cai sentada a seu lado. Ficam um tempo paradas. As duas se deitam,

respiram. Se dão um grande abraço no chão. Ficam assim: juntas, inseparáveis” (AÏNOUZ; BRAGANÇA; ZACHARIAS, 2008, p. 99).

É neste cenário de trânsito que Suely se sente acolhida, protegida sob os braços e os afetos da amiga. O lugar narrativo se apresenta aqui como possibilidade de ser compreendido como uma metáfora visual: o trem segue passagem, traça caminho, percorre espaços, objetiva um horizonte. Tudo aquilo que Suely também deseja.

O contexto social e econômico apresentado, através das descrições da cidade, das personagens, das casas e dos equipamentos eletrônicos dispostos nas cenas, conduzem ao leitor refletir sobre a inserção de Iguatu na política nacional de desenvolvimento da região Nordeste. Apesar do roteiro não especificar, em momento algum, o ano em que a narrativa acontece, os elementos que enriquecem a trama, como a capacidade desta pequena cidade possuir uma linha rodoviária diversa que a conecta com o Sul do país, demonstram um período histórico particular.

Especialmente na cena em que Suely encontra Eliani, avó paterna do seu filho, o roteiro descreve o cenário como uma casa simples, de paredes sem reboco, chão de terra batida e quase nenhum móvel, com exceção de uma geladeira nova no meio da sala. No diálogo entre as duas personagens, a geladeira torna-se símbolo de uma modernidade que acabara de alcançar a cidade. Eliani, após acariciar o eletrodoméstico, afirma que o comprou parcelado e oferece à Suely, com um tom de voz orgulhoso, um copo com água gelada. O fetiche pela mercadoria está presente também na relação da tia Ivonete com a sua moto.

É nesta perspectiva que o cinema enriquece as discussões da realidade não-ficcional a partir das suas representações ficcionais. A história de Suely, que se inicia na metrópole de São Paulo e tem o seu desfecho na pequena cidade de Iguatu, localizada na região Centro-Sul do Ceará, me permite concluir que estamos diante do contexto político nacional de inserção da região Nordeste na modernização de espaços que até então não atendiam as demandas da própria modernidade. Entre as cenas 25 e 31, os objetos narrativos reforçam tal interpretação: a comunicação de Suely com São Paulo é através do Telefone de Uso Público, comumente conhecido no Ceará por orelhão; a protagonista visita a loja Macavi de eletrodomésticos, com as inúmeras possibilidades de parcelamento via cartão de crédito; as casas possuem poucos móveis, demonstrando que o consumo de massa é uma realidade ainda iminente.

Entre lugares, objetos e personagens, é possível propor interpretações geográficas profundas acerca de um roteiro cinematográfico. A obra em si não está desvinculada de um contexto social, político e econômico, o que enriquece ainda mais a narrativa e acentua as relações com o espaço

e a cidade não-ficcional. Cabe ao geógrafo recortar as temáticas relevantes para se compreender o mundo que o cerca através da arte.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade pode ser discutida sob múltiplas perspectivas. Neste trabalho, buscou-se tensionar a linguagem e os códigos do cinema, a partir do roteiro cinematográfico de “O Céu de Suely”, com o aspecto sensível e geográfico de se ler e interpretar o mundo.

Ao longo da história do cinema, a cidade esteve intimamente presente enquanto palco das narrativas ficcionais e documentais. O que a torna hoje não somente um produto do imaginário cinematográfico, mas também um agente ativo no processo da construção dramática.

A principal proposta metodológica estabelecida neste trabalho foi a de encarar a protagonista da trama não apenas como àquela que vivencia a história, mas sim como a única capaz de nos fornecer as bases para se ler e interpretar a representação de Iguatu por meio das expressões imateriais que permeiam os lugares narrativos. A decupagem geográfica do roteiro também foi pertinente para compreender a intenção dramática das cenas e o papel que Suely estabelece com o espaço ficcional.

Dessa forma, Iguatu é representada na trama como um obstáculo a ser vencido: Suely deseja mudar-se o mais rápido possível dali, com destino à cidade grande. Os postos de combustível não são apenas locais de abastecimento, mas lugares narrativos em que a juventude ocupa para irromper as normatividades sociais. Os espaços de transição, como ruas, rodovias e ferrovias reforçam este lugar de passagem que Iguatu significa para a Suely.

Por meio dos elementos cênicos do roteiro, como os eletrodomésticos, a arquitetura das casas e a descrição da paisagem, que também são importantes para a narrativa, a representação de Iguatu contém elementos cênicos do processo de modernização do território nacional presente na Iguatu não-ficcional. O fetiche da mercadoria, na relação que Eliani estabelece com a geladeira e a tia Ivonete com a sua moto, reflete no comportamento e no diálogo das personagens.

A Iguatu narrativa está conectada, via transporte rodoviário, com as principais cidades e metrópoles do país. A história começa com Suely partindo de São Paulo para a pequena cidade no sertão cearense e tem o seu desfecho a caminho de Curitiba. O espaço geográfico ficcional demonstra a fluidez de uma globalização iminente que aflige lugares até então inexpressivos na lógica da tecnificação do territorial nacional.

A partir deste roteiro, ainda é possível propor outras discussões geográficas que não cabem neste trabalho, mas que podem fomentar a curiosidade de outros pesquisadores, como a questão de gênero e o protagonismo feminino no sertão cearense, uma leitura do urbano a partir das formas espaciais descritas na paisagem, as comparações entre a cidade ficcional e não-ficcional de Iguatu, uma análise acerca dos elementos naturais da paisagem presentes no texto, dentre outras infinitas perspectivas que os(as) geógrafos possuem a sensibilidade de captar a partir de uma obra cinematográfica.

As ponderações teóricas e metodológicas engendradas neste trabalho permitem refletir sobre a intertextualidade entre a Geografia e a linguagem cinematográfica. Assim, como recorte científico e artístico para se ler o mundo, o roteiro se apresenta, independente da obra fílmica, como uma fonte múltipla capaz de suscitar debates pertinentes à sensibilidade geográfica.

6 REFERÊNCIAS

- BIBLIOGRÁFICAS:

AÏNOUZ, Karim. BRAGANÇA, Felipe. ZACHARIAS, Maurício. **O céu de Suely (roteiro)**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, 158p.

AITKEN, Stuart; ZONN, Leo E. Re-apresentando o lugar pastiche. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 7-58.

AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e cinema. In: SARMENTO, João et al (Orgs.) **Ensaio de Geografia Cultural**. Porto: Editora Figueirinhas, 2006, p. 59-79.

BARNES, Trevor J.; DUNCAN, James S. Introduction: Writing Worlds. In: BARNES, Trevor J.; DUNCAN, James S. (Orgs.). **Writing Worlds: discourse, text and metaphor in the representation of landscape**. Londres: Routledge, 1992, p. 1-17.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. New York: Verso, 2002.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. 4. ed. São Paulo: Summus, 2016. 494p.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz. Geografia Cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: ROSENDAHL, Zeny. **Geografia: temas sobre cultural e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005, p. 43-78.

_____. A cena espetacular: cinema e arquitetura urbana na contemporaneidade. **Revista ArteCultura**. Uberlândia: v. 13, n. 23, p. 155-165, 2008.

_____. Geografia cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. **Geografia Cultural: uma antologia**, vol. 2. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. São Paulo: Objetiva, 2001.

FILHO, Antonio Carlos Queiroz. **Vila-Floresta-Cidade: território e territorialidades do espaço fílmico**. 2009. 175f. Tese (Doutorado em Geografia)-Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado de. Algumas geografias que o cinema cria alusões, os espaços e os lugares nos filmes *Cidade de Deus*. In: Encontro de Geógrafos da América Latina, 10, São Paulo. **Anais...** São Paulo: DGEO/FFLCH/USP, 2005.

_____. Lugares geográficos e(m) locais narrativos: um modo de se aproximar das geografias de cinema. In: JÚNIOR, Eduardo Marandola; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia. **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 119-154.

PARAIZO, Lucas. **Palavra de Roteirista**. São Paulo: SENAC-SP, 2015.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VIEIRA, André Soares. **Literatura e roteiro: leitor ou espectador?** Letras, Santa Maria, n. 34, 2007, p. 55-71.

- FÍLMICAS

A ponte, de Joris Ivens, 1928, Holanda.

A propósito de Nice, de Jean Vigo, 1929, França.

A ilha de vinte e quatro dólares, de Robert Flaherty, 1925, Estados Unidos.

Berlim, sinfonia de uma metrópole, de Walter Ruttmann, 1927, Alemanha.

Cléo de 5 às 7, de Agnès Varda, 1962, França.

Chuva, de Joris Ivens, 1929, Holanda.

Deus e o diabo na terra do sol, de Glauber Rocha, 1964, Brasil.

Douro, Faina Fluvial, de Manoel de Oliveira, 1931, Portugal.

Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969, Brasil.

Manhattan, ou Nova Iorque, a magnífica, de Paul Strand e Charles Sheeler, 1921, Estados Unidos.

Nada além das horas, de Alberto Cavalcanti, 1926, Brasil.

O abismo prateado, de Karim Aïnouz, 2011, Brasil.

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



O Homem com a câmera, de Vertov, 1929, União Soviética.

Paris que dorme, de René Clair, 1924, França.

São Paulo, sinfonia da metrópole, de Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny, 1929, Brasil.

Terra em transe, de Glauber Rocha, 1967, Brasil.

Vidas secas, de Nelson Pereira dos Santos, 1963, Brasil.