

---

## QUANDO A CASA SE TORNA CIDADE: a adaptação intercultural do cordel para o cinema de fluxo de *O Céu de Suely*

### *WHEN THE HOUSE BECOMES A CITY: the intercultural adaptation from cordel to flow cinema based on *O Céu de Suely**

---

**JOSÉ WILSON RICARTE JOSINO**  
Universidade Federal do Ceará

**BEATRIZ LIZAVIETA VASCONCELOS VIANA**  
Universidade Federal do Ceará

**Resumo:** *O Céu de Suely* (2006) ajudou a consolidar o nome de Karim Aïnouz no cinema nacional. Derivada do cordel Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo (1991), de Abraão Batista, a obra marca o segundo encontro entre os autores - a primeira adaptação tomou forma no curta-metragem Rifa-me (2000). Nesse segundo encontro, o realizador acrescentou novas camadas e transpôs para o cinema as particularidades culturais que estão intrinsecamente conectadas à história e ao próprio gênero do cordel em si. Tendo como base a poética do texto escrito, a estética cinematográfica somada ao roteiro que se conecta e expande o conceito de casa proposto por Bachelard e o caminho metodológico proposto por Marcel a partir do conceito de Adaptação Intercultural, buscamos, a partir das noções de cinema de fluxo, entender como foi possível essa produção audiovisual emanar as sensações presentes no cordel através do processo de tradução entre o texto e a imagem-movimento.

**Palavras-chave:** cordel; cinema de fluxo; Karim Aïnouz; tradução intersemiótica; adaptação.

**Abstract:** *O Céu de Suely* (2006) helped to consolidate Karim Aïnouz's name in national cinema. Derived from the Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo (1991) by Abraão Batista, the work marks the second meeting between the authors - the first adaptation took shape in the short film Rifa-me (2000). In this second meeting, the director added new layers and transposed to the cinema the cultural particularities that are intrinsically connected to the history and to the genre of the cordel itself. Based on the poetics of the written text, cinematographic aesthetics added to the script that connects and expands the concept of home proposed by Bachelard and the methodological path proposed by Marcel based on the concept of Intercultural Adaptation, we seek from the notions of cinema of flow, understand how this audiovisual production was possible to emanate the sensations present in the cordel through the process of translation between the text and the movement-image.

**Keywords:** cordel; contemporary cinema; Karim Aïnouz; intersemiotic translation; adaptation.

## 1 INTRODUÇÃO

(Imagem em Super-8 de um grande descampado. Hermila aparece e pouco depois é seguida por Mateus. Eles trocam carinhos.

Logo que a voz *off* se encerra, tem início a música *Tudo que eu tenho*, na versão de Diana)

Hermila (*off*): Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo. Ou então morria afogado.

Karim Aïnouz – O céu de Suely (2006)

Silêncio, imagem em movimento, voz e música. É nessa sequência que os primeiros elementos audiovisuais do longa-metragem *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, são apresentados ao público. No flashback, há a imagem que não se repetirá, ainda que seja a fagulha que detona a história: Mateus e Hermila juntos.

No longa-metragem, retornos e desejos de ir-se, rotina e novidade, reencontro e ressignificação vão se inter-relacionando na construção da narrativa da jovem Hermila/Suely que acaba de voltar de São Paulo/SP e deseja reconstruir ali em Iguatu/CE a história que interrompeu anos antes quando fugiu da cidade com o marido.

A ideia embrionária do filme surge anos antes quando Karim Aïnouz entra em contato com o cordel *Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo* (1991), de Abraão Batista. Na obra do escritor cratense é narrado um evento que aconteceu em Juazeiro do Norte/CE no início dos anos 1990, quando uma jovem, recém separada do marido e desgostosa das perspectivas que se anunciavam, decidiu rifar uma noite com ela no motel. A ideia deixou a cidade em choque e chegou a sair no jornal local. A primeira adaptação feita pelo diretor fortalezense tomou forma no curta-metragem *Rifa-me* (Karim Aïnouz, 2000) que contém muitos dos elementos que ajudaram a construir a segunda adaptação e que traz em si trechos do cordel.



Imagem 01: frames do início das obras *Rifa-me* (Karim Aïnouz, 2000) e *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2000), respectivamente. No primeiro, a personagem se move pela cidade, no segundo, ela retorna ao lugar que abandonou anos antes.

Neste trabalho será analisada a tradução entre o cordel *Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo* (1991), de Abraão Batista, e o filme *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz. Isso será feito a partir dos conceitos de adaptação intercultural, proposto por Marcel Vieira, e de casa, de Gaston Bachelard - aqui usada para discutir a importância do lugar e do trânsito e sua relação com o cinema de fluxo - , será construído o processo de adaptação que resultou no filme já citado.

Para compreender a análise dessas obras à luz das categorias propostas é necessário contextualizar as narrativas nas quais se inserem e as especificidades de cada linguagem. Inicialmente, será apresentado um breve histórico sobre a literatura de cordel, bem como sobre a obra *Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo*, de Abraão Batista. No segundo momento, uma explicação do contexto em que está inserida a cinematografia de Karim Aïnouz e *O Céu de Suely*, relacionando as obras aos conceitos já citados.

### 1.1 CORDEL: ASPECTOS HISTÓRICOS E A ANA PAULA, DE ABRAÃO BATISTA

Diversos pesquisadores têm trabalhos sobre as tradições orais. *Glissant* (1981) chama o acervo vocal de estórias guardadas pela memória de um povo de literatura oral. Já o linguista ugandense Pio Zirimu, em 1960, nomeou como oratura o sistema oral estético que não precisa se validar a partir da literatura. Para o pesquisador, mais do que ser uma vertente moderna das literaturas africanas, a oratura traz em si um sistema estético, um método e uma filosofia que a opõe à literatura europeia. *Martins*

(2003) propõe o termo oralitura e o encaixa no âmbito da performance, sendo ela uma grafia, uma linguagem desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo.

Nesta pesquisa será usado o último termo, a oralitura, a fim de fortalecer a presença da oralidade e de seu caráter performático na tradição literária popular, destacando aqui o cordel. É importante salientar que embora seja fruto da oralidade, a literatura de cordel só foi possível graças à criação impressa e construiu-se com a precisa noção de um projeto editorial (ABREU, 1999). Uma das figuras importantes para o estabelecimento dessa estrutura foi João Martins de Athayde (1980 - 1959), paraibano e cordelista que

vinculou a criação poética a um número determinado de páginas, sempre com múltiplos de quatro, atendendo a demandas tipográficas e econômicas pois os folhetos são compostos a partir de folhas de papel jornal dobradas ao meio duas vezes. Assim, conseguiam-se brochuras de 8, 16, 24, 32 páginas: quantidades diferentes senão um desperdício de papel. Dentro destes, João Martins de Athayde passou a publicar uma única história por folheto, mesmo que para tanto fossem necessários vários volumes. (ABREU, 1999).

Não há consenso quanto à definição, em sua origem, do cordel, por isso as características físicas dos folhetos e a maneira de vendê-los têm sido os atributos mais recorrentes ao tentar elucidar-se o tema. Basicamente tratavam-se de obras produzidas a baixo custo e que se propunham a atender os mais variados níveis de “erudição”. Assim, o que uniformizou essa produção e que a tornou, num certo sentido, popular não foi o texto, os autores ou o público, e sim sua materialidade - sua aparência e seu preço (ABREU, 1999).

A venda de folhetos geralmente se fazia a partir da leitura oral de trechos dos poemas, a fim de despertar o interesse e atrair a curiosidade do público para a continuação da história. Criava-se assim uma situação próxima à das apresentações orais em que o autor e ouvintes encontravam-se frente a frente, possibilitando ao público intervir no curso da apresentação. Nos desafios, bem como nas leituras que acompanhavam a venda de folhetos, se alguma 'regra' poética era desrespeitada, os ouvintes interrompiam, vaiando e protestando até que se fizessem os versos 'como devem ser'. (ABREU, 1999).

Apesar de não haver consenso quanto a origem do cordel, Abreu (1999) indica que há concordância, entretanto, de que o material português sofreu alterações em contato com a realidade brasileira: fala-se em ‘adaptação’, ‘recriação’, ‘transformações’, ‘desdobramentos’, fusão entre a ‘literatura popular ibérica’ e a ‘prática dos poetas improvisadores’. Se na Europa, os textos tinham uma linha editorial definida, no Nordeste esse processo ocorreu de forma diferente.

Muito antes que a impressão fosse possível, já existia no Nordeste brasileiro a prática de cantorias, espetáculos em que ocorria a apresentação de poemas e desafios. Agostinho Nunes da Costa, Romualdo de Rosa Manduri e Bernardo Nogueira são alguns dos nomes de cantadores populares do século XIX nas casas-grande das fazendas do interior. Dentro destes grupos começou a estabelecer-se algumas das características que viriam a moldar o formato do que somente nos anos 1970 chamou-se de literatura de cordel: uma narrativa, seja ela real ou não, organizada geralmente em redondilhas maiores e sextilhas, que usa a linguagem coloquial e que é difundida a princípio de forma impressa.

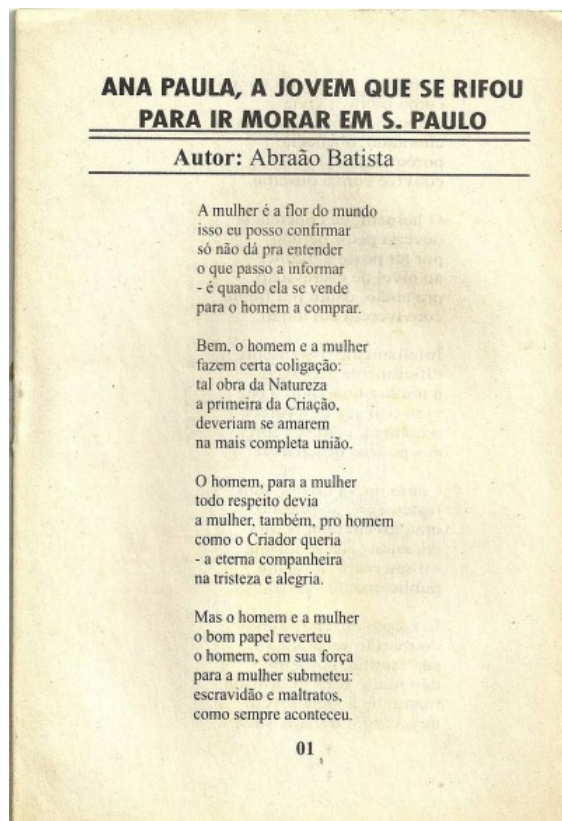


Imagem 02: página 01 do cordel, Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo, de Abraão Batista

É cumprindo essa tradição que surge *Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo* (1991), um dos vários cordéis produzidos por Abraão Batista, professor aposentado pela Universidade Regional do Cariri (URCA), cordelista e xilógrafo. Baseado em um fato verídico que aconteceu na cidade de Juazeiro do Norte (CE), conta a história da jovem Ana Paula, que decidiu rifar uma noite em um motel e que se tornou notícia no jornal local e motivo de boataria nas feiras populares. Em seus planos, o sonho de conseguir o dinheiro e comprar uma passagem para São Paulo, que naquela época funcionava como o Eldorado tão desejado por parte dos nordestinos.

## 1.2 KARIM AÏNOUZ E O CÉU DE SUELY

O longa-metragem *O Céu de Suely* é a ponta final de um extenso processo de adaptações que teve início com fato real, ocorrido em Juazeiro do Norte, chegou ao cordel de Abraão Batista e foi transformado no curta-metragem *Rifa-me* (2000), também de Karim Aïnouz. Formado em Arquitetura e Urbanismo, na Universidade de Brasília e mestre em Teoria e História do Cinema, pela New York University, Karim começou a trabalhar com cinema como assistente de direção e montagem, em paralelo a direção de seus primeiros curta-metragens.

No filme, após anos fora, Hermila/Suely está de volta a Iguatu e à casa de sua família. Constituída por sua avó, Zezita, e sua tia, Maria, é nesse lar formado unicamente por mulheres que Hermila e Mateuzinho abrigam-se enquanto esperam a chegada de Mateus, o companheiro que nunca retorna.

Uma imagem constante no filme de Aïnouz é a da perambulação da personagem-título, pelas ruas de Iguatu, no interior do Ceará para onde retorna já descrente do velho mito, que promete vida melhor em São Paulo, e de onde parte outra vez, agora descrente também do mito do amor, para dar continuidade a sua errância. Por um lado, o regresso a Iguatu marca um reverso, uma outra face da tentativa nos grandes centros urbanos do eixo Rio-São Paulo e o vínculo que se tenta inútilmente retomar com a origem, como um ciclo que se pudesse fechar. No caso de Hermila/Suely, a trajetória é espiral, pois a volta a impulsiona para além do seu destino primeiro: ao mesmo tempo em que promove um reencontro, guarda o conflito da

inadequação, expondo suas transformações na experiência de outro e sua inconformidade diante do entorno, que já não reconhece como seu. É preciso tornar a partir, continuar o fluxo como forma de se revalorizar e se reconfigurar, buscar um sentido na perspectiva de sujeito contemporâneo, esquivo e esquivo na experiência nômade, esparramada na movência que resiste à sobrevida. (BRANDÃO, 2008).

Ciente que foi abandonada e cada vez mais inadequada à imobilidade do lugar, Hermila toma a decisão de ir embora para o lugar mais longe que houver dali. Sem dinheiro, sem perspectivas e infeliz, ela decide rifar o próprio corpo e ali surge Suely. Com a popularidade da oferta, que choca a pequena e patriarcal comunidade, a história segue um fluxo impossível de ser parado. Hermila/Suely passa a ser vítima de agressões da comunidade, é expulsa de casa pela avó e segue seus dias esperando o momento do sorteio. Com ele, vem a liberdade e de novo, assim como iniciou o filme, ela segue viagem, levando as saudades de Iguatu.

O abandono é um dos temas que caracteriza o cinema do diretor e artista visual. Assim como Hermila/Suely, as tias do documentário autobiográfico *Seams* (2000); *Violeta*, de *Abismo Prateado* (2011); o garoto Ayrton, de *Praia do Futuro* (2014) e o próprio Karim, também o foram. O sentimento de não-pertencimento e personagens em trânsito são outras das sensações que estão na obra de Aïnouz e que serão tratados ao longo deste trabalho.

## 2 NOSSO CANTO NO MUNDO EM FLUXO DE CIDADE

Nesta seção, busca-se apresentar o conceito de casa enquanto nosso canto no mundo, proposto por Bachelard, e como este se relaciona com as características de cinema de fluxo. A partir disso, será tensionada a concepção de trânsito do filme *O céu de Suely*, ampliando a noção de casa para a cidade, passando assim a entender a cidade como nosso canto no mundo.

Bachelard entende que o espaço no qual o ser humano habita modifica este, então o autor, quando cita o verso de Noël Arnaud: "Sou o espaço onde estou", explicita que o homem passa a depender daquele espaço e a usar dele para definir seu eu. O espaço mais íntimo que o ser humano tem como seu e como parte de si, é a casa, "pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso

primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.” (Bachelard, 2012, p. 200).

Entretanto, quando temos personagens que vivem em trânsito, como os personagens dos filmes de Karim Aïnouz, e aqui, especificamente, Hermila, a protagonista do *O Céu de suely* (2006), a relação do “nosso canto no mundo” passa a mudar e se deslocar para a cidade, sendo compatível com a ideia de Bachelard (2012, p.201) de que “todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”. A personagem que tinha sua casa, esse primeiro universo, quando fica grávida precocemente, vê-se numa situação de instabilidade e parte em busca de uma nova casa em outra cidade na esperança de recuperar seu estado anterior de calma. Chegando lá, Hermila passa por um processo semelhante ao da personagem Alice no romance *Quarenta Dias* (2014), de Maria Valéria Rezende,

que deixa João Pessoa e segue a Porto Alegre à revelia de sua vontade. A única filha, Norinha, deseja ter uma criança e requer a companhia da mãe. Alice reluta mas cede. Deixa sua rotina de professora aposentada para ser a avó que sua filha deseja que ela seja. Neste espaço geográfico tão distinto de casa e onde ela é completamente desconhecida, Alice inicia uma espécie de peregrinação. Na capital gaúcha, sentindo-se inadequada naquela terra de estrangeiros. (NEPOMUCENO, 2018, p. 1-2).

Assim, Hermila passa a ser essa estrangeira que quebrou sua rotina para ir morar em outro estado, onde dá à luz uma criança. A diferença entre ela e a personagem de Rezende é o destino, que se dá, no caso da protagonista do filme, em terras paulistanas. É esse estar em uma cultura e lugar diferente como “outro” que faz com que a personagem passe a ver agora seu canto no mundo não mais como sua casa, mas como a cidade de Iguatu a partir das suas memórias de um tempo de estabilidade, pois como diz Bachelard (2012, p.208): “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.” Portanto podemos dizer que as ilusões e razões de estabilidade da cidade como um todo passam a constituir esse corpo de imagens, pois são imagens que compõem a cultura e a memória do tempo de segurança vivido por Hermila.



Então, a partir do momento em que as coisas em São Paulo não dão certo para a personagem, ela volta a entrar em trânsito novamente, agora para sua cidade natal, em busca de viver novamente sua estabilidade, a partir das imagens de seu canto no mundo, pois como nota Bachelard

a imagem que representa um dado espaço existe no momento em que se apresenta para a consciência, que se torna presente. Trata-se de uma possibilidade que aparece logo na primeira página da sua Poética: É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem (Bachelard, 2012), e adiante reforça essa noção ao dizer que a imagem “não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. (Bachelard, 2012, p. 2)” (PIMENTEL, 2017, p. 211)<sup>1</sup>

Chegando em Iguatu - que é o momento em que o filme começa - são apresentadas as imagens de um passado que traz segurança para Hermila. Sua casa primeira, sua avó, sua tia, os lugares onde se divertia, um amor passado, as ruas da cidade e o céu azul de onde nasceu, seu próprio céu dando cores a todas essas imagens. Aí começa a percepção de que essa volta para seu canto no mundo funciona como uma volta para dentro de si, para um olhar para si, como fala Juliano Rodrigues Pimentel em seu artigo sobre Bachelard:

O autor propõe os espaços como uma chance de reclusão; de voltar-nos para dentro de nós mesmos e vivenciar espaços e imagens de espaços através dos valores que eles articulam na sua potencialidade mais sintética/una possível: pelo caminho da fenomenologia que apreende estas imagens e espaços. (PIMENTEL, 2017, p. 210).

Mas essa volta ao lar é interrompida quando Hermila descobre que seu companheiro Mateus, que havia prometido encontrá-la em Iguatu, se mudara para outro lugar que ela não sabe qual, sem dizer-lhe. A partir daí, essa presença da ausência de Mateus causa instabilidade novamente através da falta de uma peça que compõe esse corpo de imagens que dá à personagem a sensação de estabilidade: “O que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para a desgraça ineludível.” (NEPOMUCENO, 2018, p. 16).

<sup>1</sup> Vemos relação com a citação de Benjamin, que diz: “articular o passado não significa conhecê-lo ‘como verdadeiramente foi’. Mas não vamos adentrar nela no projeto, vamos deixar para o seminário.

Logo a personagem passa a iniciar o movimento de trânsito novamente, agora tendo já outra cidade como objetivo e candidata a ser seu canto no mundo. Para isso Hermila, que agora passa a se chamar Suely - marcando inclusive através da nomeação essa mudança - define que seu canto agora é outro, mostrando que ela também agora é outra, e tem a ideia de rifar-se para angariar o dinheiro necessário para pôr-se em trânsito novamente e alcançar seu sonho de estabilidade. Nesse processo, a personagem muda e acaba mudando também sua casa que a agora é a cidade, e a vida de todos que partilham com ela aquele canto do mundo muda, pois “podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas” (BACHELARD, 2012, p.20). Tomando esse processo, podemos exemplificar o que pensa Juliano:

é possível fazer a leitura e postular que: para que se possa pensar em uma expressão da intimidade dentro de um espaço simbólico como a Casa, é preciso considerar a ocorrência de uma ação de partilha: há uma troca que se estabelece pelo existir nesse determinado espaço. Uma dupla contaminação que, dentro da lógica bachelardiana, é ato e imagem ao mesmo tempo. É aquilo que é descrito na percepção da vivência do espaço como a construção de uma realidade própria. (PIMENTEL, 2017, p. 211).

A partir dessas proposições feitas aqui nessa seção, podemos dizer que para entender a ampliação do conceito de casa do Bachelard para o de cidade como canto do mundo através do trânsito da personagem “é preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraízam, dia a dia, num ‘canto do mundo’” (BACHELARD, 2012, p. 200) e também que a representação dessas relações com nossos cantos do mundo, através da imagem, é parte essencial nesse processo. Para isso, utiliza-se as características da categoria de cinema de fluxo para analisar como esse percurso ocorre através da linguagem cinematográfica.

Para a contextualização do cinema de fluxo é necessário introduzir a dissertação de Emiliano Fischer Cunha que traz de forma sucinta o ponto de partida dessa categoria de cinema:

A passagem da década de 1990 para os anos 2000 foi marcada pelo avanço da tecnologia digital no fazer cinematográfico. O período de incertezas, vivenciado nos anos 1980, passara e o cinema seguia se reinventando. A época era de possibilidades: os meios de produção e exibição se diversificaram, suportes e linguagens se hibridizaram, o audiovisual se democratizava e invadia cada vez mais nosso cotidiano. O cinema, como o conhecíamos, mudara (AUMONT, 2008). É neste contexto que surge uma série de filmes, oriundos das mais diferentes cinematografias, que, entre si, compartilhavam um mesmo “comportamento do olhar” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013). Um avançar de sons e imagens menos articulado pelos artifícios tradicionais de construção de sentido e sensações, mas capaz de produzir um real constituído de subjetividade, pertencente à ordem do sensível. Filmes que os críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard iriam caracterizar como cinema de fluxo (2002; 2002; 2003). (CUNHA, 2014, p. 3).

A partir dessa caracterização inicial, o cinema de fluxo foi ganhando mais corpo e adquirindo novas atribuições. Uma delas é a de Cinema de Atmosfera, que tenta apresentar uma atmosfera do real, criando um espaço onde as imagens representam sensações subjetivas do espaço mostrado e também “a construção de sentido a partir do sensível ganha protagonismo, enquanto a lógica se torna um acessório secundário. A atmosfera tenta dar conta, também, do fora-de-quadro, dando forma a ambientes que contemplem o todo que não está enquadrado.” (CUNHA, 2014, p. 31). Ou seja, é a criação de um ambiente, de um espaço subjetivo que contém o dentro e fora de quadro, a representação cinematográfica da casa enquanto corpo de imagens daquele personagem.

Para capturar essa atmosfera, o cinema de fluxo ressignifica o plano para que este pare de ser subserviente à narrativa e busque

a materialidade dos espaços físicos. A duração dos planos excede uma ideia de construção racional, de causa e efeito. A imersão no tempo-espaço diegético se dá através da presença de uma câmera-corpo. Assim, a mise en scène é diminuída, de maneira que os espaços e paisagens (e a própria presença dos corpos nesses ambientes) recebem mais atenção. Busca-se a amplificação de algumas zonas do real. (CUNHA, 2014, p. 32).

Dando assim à função de criar/mostrar espaços um papel central na linguagem do filme, deslocando para o nível do sensorial e do arquitetônico, o quadro da obra audiovisual.

E, por fim, pode-se relacionar a característica de trânsito, que é essencial para ampliação do conceito de casa de Bachelard proposto neste trabalho, a partir da personagem do filme *O céu de Suely*. Na fala de Fischer:

Busca-se antes registrar o trânsito do sujeito, que absorve e reflete as pequenas mudanças sofridas e originadas pelo entorno que o circunda, ou pelo outro que se aproxima. É interessante perceber que tais características também chamaram a atenção de Deleuze (2007, p. 55) quando em relação aos filmes do cinema moderno:

Personagens, envolvidos em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade.

A partir desta descrição, podemos visualizar um estado de flutuação das personagens. Sujeitos entregues ao movimento; existentes em um espaço de fronteira. Às vezes, a estrada se apresenta como um ideal metafórico: O céu de Suely. [...] Sujeitos presos na fronteira entre o estar e o seguir, entre o pertencer e o não-pertencer. A própria imagem de fluxo parece nos colocar em contato com a ideia de trânsito. É como se a indecisão da câmera fosse alimentada pela errância também das personagens. (CUNHA, 2014, p. 46-47).

Ao analisar o primeiro plano aberto que é visto no filme - uma placa onde lê-se “Aqui começa Iguatu” - e o último - uma placa em que se pode identificar a frase “Aqui começa a saudade de Iguatu” - e tomando como base o que foi dito acima pelos autores, pode-se concluir que Aïnouz quis utilizar o conceito de casa, aqui estendido para a cidade, como um marcador da narrativa de Hermila/Suely. Se o primeiro informe indica a tentativa de readequação, o segundo confirma que ela deverá buscar um novo lar. Assim, infere-se que a estética do cinema de fluxo traduz em *O Céu de Suely* as características do trânsito da personagem e a categoria de casa.



Imagem 03: planos do início e do fim do longa-metragem *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006)

### 3 CAMINHOS E ERRÂNCIA DA ADAPTAÇÃO INTERCULTURAL

Nesta seção irá ser apresentado e contextualizado o conceito de Adaptação Intercultural do Prof. Marcel Vieira, essencial para o entendimento da tradução entre sistemas sógnicos e culturais, do cordel para o filme analisado neste projeto.

Será seguido um caminho metodológico passando pelos conceitos de dialogismo, intertextualidade e transtextualidade para entender o rompimento com a ideia de original e os processos base de adaptação, até chegar na noção de intercultural. Processo esse que resulta em obras que mesmo feitas em lugares iguais - como é o caso do cordel e do filme, que tem como espaço o interior do Ceará - vão apresentar culturas diferentes.

Para a noção de adaptação, os estudos contemporâneos recorrem costumeiramente a três conceitos-chave que conversam e interagem entre si buscando uma base teórica mais sólida e mais ampla para análise de processos adaptativos. São eles: dialogismo, intertextualidade e transtextualidade. (VIEIRA, 2013, p. 53).

O dialogismo é um conceito da teoria literária de Mikhail Bakhtin, que foi desenvolvido a partir da análise dos discursos polifônicos na obra de Dostoiévski onde “o esquema básico (...) é muito simples: a contraposição do homem ao homem enquanto contraposição do ‘eu’ ao ‘outro’”. (BAKHTIN, 2008, p. 293) “Isso significa que o universo romanesco criado por Dostoiévski é habitado não por consciências objetivadas a que o autor tem acesso privilegiado, mas por consciências subjetivas, materializadas em um conjunto de vozes independentes, formando um estruturado discurso polifônico”. (VIEIRA, 2013, p. 49).

Inicialmente usado para a teoria literária, posteriormente a noção de dialogismo foi ampliada para entender o diálogo como centro do ser social envolvendo todas as infinitas práticas de uma cultura. Como exemplo disso temos o episódio vinte da sexta temporada da série *Star Trek: The Next generation* (1994), onde os personagens encontram e estudam uma cultura que acreditava que todo indivíduo é composto de vários indivíduos dentro de si com vozes distintas, - quase como uma

boneca russa, mas sem a hierarquia vertical - onde a junção dessas vozes é que dava luz à singularidade<sup>2</sup> do ser e por conseguinte tornava todos os produtos culturais dessa sociedade resultado de processos dialógicos entre as vozes do próprio ser ou de um indivíduo com outro.

Isto significa que uma prática discursiva (e aqui, pode ser um texto, uma imagem, um filme) está em diálogo íntimo com uma série de outras práticas discursivas, seja por referência direta - em nível de citação, por exemplo - seja pelo processo de disseminação desses discursos, que passam a ser incorporados na própria estrutura de cada texto. (VIEIRA, 2013, p. 50).

A semiótica da cultura, de origem russa, constituiu-se no Departamento de Semiótica da Universidade de Tártu, Estônia, nos anos 1960. Foi nesse período, integrada a esses estudos, que a búlgara Julia Kristeva, apresentou e atualizou os conceitos Bakhtinianos a partir de seus estudos de semiótica linguística, trazendo o conceito de dialogismo para pensar em como cada texto é constituído de vários outros textos já existentes, dando início a ruptura da ideia da produção original.

A partir, portanto, da compreensão dialógica do envolvimento entre vozes e matrizes textuais, Kristeva estabeleceu o conceito de intertextualidade, a fim de entender a maneira pela qual um texto, em sua materialidade, é construído a partir de uma série de discursos já existentes. (VIEIRA, 2013, p. 51).

Assim o texto, que no dialogismo já havia deixado de ser entendido como o resultado da produção de uma única voz, para ser entendido como o resultado do embate dialógico das várias vozes subjetivas do autor, agora passa a ser entendido com Kristeva (1980, p.36) como uma “permutação de textos, uma intertextualidade no espaço de um texto dado”, na qual “diversos enunciados, tirados de outros textos, intersectam e neutralizam uns aos outros”. (Apud VIEIRA, 2013, p. 51). O cordel sobre Ana Paula exemplifica isso muito bem por se tratar de uma história real que foi contada oralmente, depois virou notícia na cidade até chegar a sua forma escrita. Ou seja, o cordel contém todos esses textos nele, disposto com uma montagem que é subjetiva do autor.

---

<sup>2</sup> Guatarri tem singularidade como conceito onde difere este da individualidade, mas para o atual trabalho não vamos adentrar nesse conceito - embora ele case perfeitamente com os conceitos dispostos - e vamos usar a definição do dicionário.

Continuando a rota dos três aspectos fundamentais, chegamos à transtextualidade, categoria desenvolvida por Gérard Genette ampliado do conceito de intertextualidade, para que este abarcasse todos os tipos de relações textuais, ou seja: “Tudo aquilo que se põe em relação, manifesta ou secreta, com outros texto”. (GENETTE, 192, p.7). Genette define cinco tipos de relações transtextuais na tentativa de englobar os tipos de relações textuais, desde a relação entre um texto que cita outro explicitamente, passando por textos que contêm outros implicitamente e por outros que derivam de um texto fonte - como é o caso de uma adaptação - e trata também até das relações mais taxonômicas do texto e dos textos acessórios como título, prefácio, notas marginais e etc.

Para o entendimento de adaptação, Marcel toma essas categorias não como método concreto de análise, mas como ponto de partida dos estudos de adaptação.

Como tais, eles auxiliam na abordagem ao objeto de trabalho, mas nunca devem ser tomadas para a concretude da análise, ou seja, não se deve simplesmente descrever os tipos de relações implicados no envolvimento de um ou mais textos entre si, mas observar, a partir desses conceitos, que função cada um dos textos desempenha na fatura estética da obra e na experiência espectral do produto. Assim, busca-se avaliar o impacto dessas relações no campo maior da criação artística, demonstrando que criatividade e estilo estão antes na multiplicidade dialógica da teia discursiva, que na unicidade isolada da obra pretensamente pura. (VIEIRA, 2013, p. 54).

Feito o percurso por esses três conceitos essenciais para a compreensão de adaptação, percebemos um caminho que passa pelo entendimento das várias vozes subjetivas, movimentando-se pela materialidade dos textos não mais como peças únicas, mas sim formada por muitas que a antecedem, quebrando a ideia de original e de fidelidade, chegando na transtextualidade de Genette, que funciona “como um primeiro passo metodológico, um ponto de partida para investigações mais profundas no nível da circulação dos significados. (2013, p. 54). Ainda temos a questão de que essas teorias deixam de lado a relação leitor/espectador e como se dá essa experiência estética de consumir uma adaptação diferentemente de uma obra consumida em apenas um sistema sógnico.

Assim, Linda Hutcheon aponta três perspectivas para definir a adaptação: “primeiramente, uma adaptação é uma entidade formal, ou um produto, isto é, ‘uma transposição extensiva e anunciada de uma ou mais obras em particular’”. (HUTCHEON, 2006, p. 7)

Segundo, uma adaptação envolve também o processo de criação que coloca o artista como tradutor. Plaza caracteriza esse processo da seguinte forma: “O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos.” (PLAZA, 2010, p. 10), implicando assim em outros processos para a criação da obra. “Ou seja, chamamos de adaptação cinematográfica não apenas a obra concreta, mas todo processo criativo do qual o filme resulta.” (VIEIRA, 2013, p. 55). Portanto todo o processo criativo de uma obra cinematográfica é um percurso de tradução, desde a preparação de elenco, até as músicas que servem de trilha do filme, que são concebidas a partir do pensamento de adaptar uma obra anterior, que neste caso é o cordel, fazendo a atualização dela através do processo sincrônico de tradução, pois: “a tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado.” (PLAZA, 2010, p. 6).

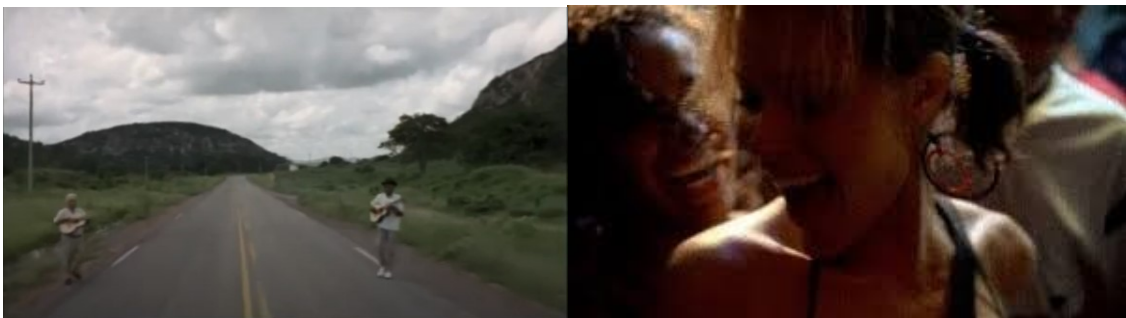


Imagem 04: os cordelistas de Abraão são materializados no curta-metragem *Rifa-me* (Karim Ainouz, 2000). Já no longa, essa voz se mostra de outras formas, como nas músicas que mais do que embalar momentos, contam sobre a situação da personagem



Terceiro, entender a adaptação a partir do processo de consumo das obras por parte do leitor/espectador, implicando que só se consome uma adaptação de fato quando este tem conhecimento e envolvimento com o texto-fonte e o filme adaptado e vice-versa. “Nós experimentamos as adaptações (como adaptações) como palimpsestos<sup>3</sup> através da nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição com variação”. (HUTCHEON, 2006, p. 8).

Dito isso podemos dizer que “adaptação é tanto o processo quanto o resultado de criação de uma obra artística a partir de uma fonte reconhecível de outro meio de expressão.” (VIEIRA, 2013, p. 57).

E por último, para definirmos a categoria aqui usada de *Adaptação Intercultural*, o professor Marcel justifica a escolha do termo “intercultural”, no lugar de multicultural ou transcultural, seguindo o caminho teórico de Patrice Pavis (2008, p. 2) que afirma:

o termo interculturalidade parece-nos adequado, melhor ainda que os de multiculturalismo ou transculturalismo, para nos darmos conta da dialética de troca dos bons procedimentos entre culturas. (*apud* VIEIRA, 2013, p. 58).

E, além disso, para marcar o salto metodológico dentro dos estudos da adaptação que são historicamente ligados ao método comparativo, tendo como base as categorias de análise literárias vindas da intertextualidade, logo com a categoria proposta explícita a mudança de intertextual para intercultural, justificando por mais um ângulo a escolha do termo.

Em *O céu de Suely*, Aïnouz adapta a obra de Batista, reinterpretando-a, dando novas nuances e atualizando os signos propostos pelo cordelista. Ainda que inseridos em um semelhante contexto, o interior do Ceará, as obras diferem-se em sua abordagem da narrativa. Pode-se entender também que tanto Karim quanto Abraão releem o primeiro caso contado sobre a narrativa e reconstroem, cada um à sua maneira, a obra.

<sup>3</sup> Sabemos que essa é uma categoria abordada por Vilém Flusser, mas para o presente trabalho não vamos nos deter às suas especificidades.

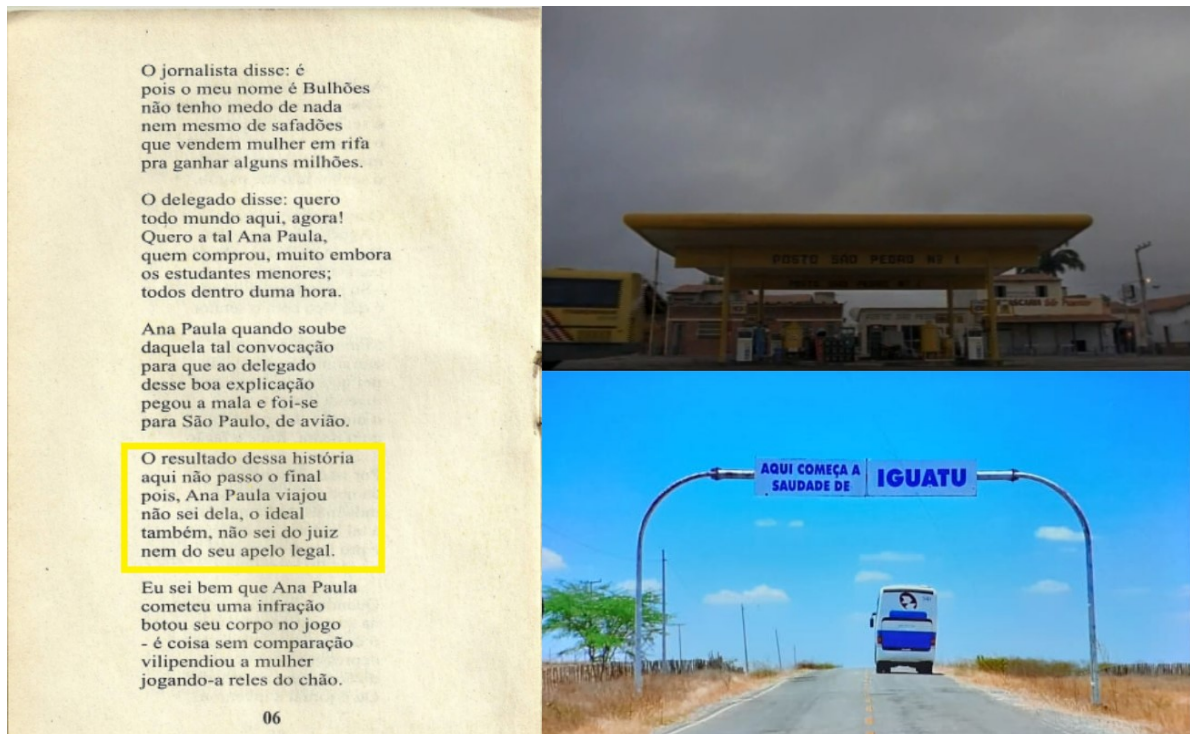


Imagem 05: trecho final do cordel *Ana Paula, a jovem que se rifou<sup>4</sup> para ir morar em São Paulo* (1991) de Abraão Batista, de *Rifa-me* (2000) e *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz. Em todos, a história de Ana Paula/Hermila/Suely, se encerra no momento em que ela sai de sua cidade de origem.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendendo como um texto é construído nessa relação com outros textos e produtos culturais, podemos perceber que o cordel traz várias características e noções sociais dos lugares e da cultura na qual ele está inserido. Na adaptação para os filmes, sobretudo no longa-metragem, todas essas nuances e narrativas culturais tiveram que ser traduzidas para uma linguagem que não carrega em si tais informações.

Para isso, diversas estratégias foram usadas. Como a estética de cinema de fluxo que trouxe para a obra fílmica as características de errância e de trânsito que são intrínsecas da cultura do sertão brasileiro na qual o cordel insere-se, como também a noção de casa alargada para toda uma cidade, para “nossa terra” como é costume ser falado pelos nordestinos. Assim como toda a ambiência e sensações próprias daquela

<sup>4</sup> Fazer rifa de; sortear por bilhetes numerados.

terra e cultura que já estão implícitas e impressas nas páginas do cordel se fizeram mostrar através do quadro e temporalidade próprias do cinema de fluxo.

Outro artifício usado na adaptação foi a da personagem mudar de nome enquanto rifava seu corpo, coisa que não acontece no cordel. Isso ocorre para ficar explícito para quem não é daquele meio social que na cultura nordestina das décadas passadas a única forma de uma mulher ter o direito de fazer o que quiser com seu corpo sem ser punida socialmente, seria se tornando outra pessoa para que ninguém descobrisse sua verdadeira identidade.

Portanto, para metamorfosear as páginas escritas do cordel - que performam a cultura oral e narrativa do sertão brasileiro - nas imagens em movimento do cinema, foi preciso o entendimento de como o texto foi criado e quais narrativas e aspectos culturais estão presentes nele para pensar em uma estratégia estética que traduzisse isso para a linguagem cinematográfica. Apresentando-se nas formas e características do cinema de fluxo, presentes na sua temporalidade, composição de quadro e ambiência que possibilitaram a expressão das narrativas culturais encontradas no cordel em linguagem audiovisual.

## REFERÊNCIAS

- ABISMO Prateado. Direção de Karim Aïnouz. Brasil: Videofilmes, 2006. son., color.
- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? **Revista Educação e Realidade**, n. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://seer.ufc.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6684>. Acesso em: 25 set. 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2006.
- BRANDÃO, Alessandra. O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabiria do sertão de Aïnouz). **Estudos de Cinema**: Socine, São Paulo, p. 91-98, 2008.
- CAVALCANTI, Carlos Alberto de Assis. **A atualidade da literatura de cordel**. 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7728/1/arquivo7408\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7728/1/arquivo7408_1.pdf). Acesso em: 23 set. 2018.

- CARNEIRO, Gabriel. **Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz**. 2014. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-perturbacoes-no-cinema-de-karim-ainouz>. Acesso em: 29 set. 2018.
- CUNHA, E. F. **Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível**. 2014. 171 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e oralidade africanas: mediações. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 12-34, 01 jul. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5327/3904>. Acesso em: 28 set. 2018.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- LAURETIS, Teresa de. **Alicia Ya No: Feminismo, Semiótica, Cine**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.
- MACHADO, Irene. **Escola de semiótica da cultura: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2003.
- MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, Santa Maria, v. 26, p. 63-81, 01 jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 28 set. 2018.
- MERCÊS, Calila das. Escritas cinematográficas de Karim Aïnouz: roteiro, trânsitos migratórios e arquivamentos literários no filme *O Céu de Suely* (2006). **Exodus: conto e recontos**, Aveiro, v. 13, p. 671-678, 26 out. 2016. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/10678/8878>. Acesso em: 20 set. 2018.
- MOTA, Paulo. **Moça que se rifou é tema de curta**. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1602200019.htm>. Acesso em: 15 set. 2018.
- MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- NEPOMUCENO, Mariana Maciel. Partilha da dor: a piedade e o trágico. In: XXVII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 27., 2018, Belo Horizonte. Grupo de Trabalho Imagem e Imaginário Midiáticos. Belo Horizonte: Compós, 2018. p. 1-17. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2018/trabalhos\\_arquivo\\_VPV1LPOO4JTF44SDRGTO\\_27\\_6430\\_26\\_02\\_2018\\_07\\_26\\_01.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_VPV1LPOO4JTF44SDRGTO_27_6430_26_02_2018_07_26_01.pdf). Acesso em: 04 out. 2018.
- O CÉU de Suely. Direção de Karim Aïnouz. Brasil: Videofilmes, 2006. son., color.
- OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Papirus, 2013.
- OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. G. **O cinema de fluxo e a Mise en Scène**. Orientador: Ismail Xavier. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PIMENTEL, J. R. Ambiências e simbologias da poética da casa: considerações comunicacionais e metodológicas para estudos de imagem. **Parágrafo**, v. 5, n. 1, jan./jun. 2017.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos). Dirigida por: J. Guinsburg.

PRAIA do Futuro. Direção de Karim Aïnouz. Brasil: Videofilmes, 2006. son., color.

RIFA-ME. Direção de Karim Aïnouz. Brasil: Videofilmes, 2000. Son., color.

SEAMS. Direção de Karim Aïnouz. Brasil: Videofilmes, 2006. son., color.

SILVA, Josivaldo Custódio da. **Literatura de cordel**: um fazer popular a caminho da sala de aula. 2007. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007. Disponível em: [http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images\\_josi.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_josi.pdf). Acesso em: 26 set. 2018.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural**: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

---

## SOBRE OS AUTORES

### José Wilson Ricarte Josino

Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

**Currículo Lattes**: <http://lattes.cnpq.br/4072031164048114>

**E-mail**: [ricartewilson@gmail.com](mailto:ricartewilson@gmail.com)

### Beatriz Lizavieta Vasconcelos Viana

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC).

**Currículo Lattes**: <http://lattes.cnpq.br/1682946310659765>

**E-mail**: [blizavietavv@gmail.com](mailto:blizavietavv@gmail.com)

## COMO CITAR ESTE ARTIGO

JOSINO, José Wilson Ricarte; VIANA, Beatriz Lizavieta Vasconcelos. Quando a casa se torna cidade: a adaptação intercultural do cordel para o cinema de fluxo de O Céu de Suely. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 13, n. especial, p. 164-184, dez. 2022. DOI: 10.36517/psg.v13iesp.80630.

**RECEBIDO EM**: 11/05/2022

**ACEITO EM**: 22/08/2022

**PUBLICADO EM**: 31/12/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional