

Uma noite no paraíso: o corpo como território de autonomia em “O Céu de Suely”

A Night in paradise: the body as a
territory of autonomy in “Suely in the Sky”

Una noche en el paraíso: el cuerpo como
territorio de autonomía en “El cielo de Suely”

João Paulo Severo da Costa

<https://doi.org/10.20396/proa.v15i00.20290>

PROA


revista de antropologia e arte

dossiê volume 15 | e025006



Uma noite no paraíso: o corpo como território de autonomia em “O Céu de Suely”

João Paulo Severo da Costa

 <https://orcid.org/0009-0007-5809-378X>

> jpseveronegocios@gmail.com

Mestre em Teoria Geral do Estado

Centro Universitário Eurípides de Marília

Introdução

O filme “O Céu de Suely” (2006), dirigido por Karim Aïnouz, apresenta uma narrativa profundamente enraizada nas questões de corpo, autonomia e abandono afetivo. A história acompanha Hermila, uma jovem que retorna à cidade natal, Iguatu, no Ceará, após viver em São Paulo. Mãe e abandonada pelo marido, Hermila busca alternativas para reconstruir sua vida, culminando em uma decisão audaciosa: rifar uma noite de sexo sob o pseudônimo de Suely. Este ensaio examina como o filme explora a relação da protagonista com o próprio corpo, os rasgos do abandono afetivo e seu desejo de autonomia, dialogando com perspectivas lacanianas sobre corpo, linguagem e desejo, bem como as contribuições de pensadoras como Gloria Steinem e Judith Walkowitz.

O corpo como espaço de resistência e autonomia

Os planos iniciais de “O Céu de Suely” dão ao espectador um panorama prévio, um recorte imagético que indicia a densidade em que transcorrerão os próximos noventa minutos. Na tela, três quartos de sua totalidade são reservados àquilo que excede os corpos: o céu insistentemente azul, cartazes, paredes e caixa d’água sugerem oprimir os enquadres das personagens, em particular da protagonista. Amplamente fixado nesse traço horizontalizado e, por isso, produtor de um certo índice de angústia, o uso do plano geral confere o prelúdio ideal à narrativa que traceja o percurso de Hermila, personagem central da trama.

Hermila, migrante nordestina que retorna à cidade natal após uma temporada em São Paulo porta, atrás de um sorriso persistente, a marca de muitos daqueles que fazem o caminho de volta: uma certa sensação de fracasso parece se instalar pelo estranhamento em sua própria terra. Um dos signos mais presentes surge por um elemento prosaico, uma mecha loira em seu cabelo, a qual lhe atribuí um elemento de certo estrangeirismo, de uma contra identificação em seu grupo. Se, segundo Pessoa, “outrora eu era daqui, e hoje regresso estrangeiro, forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim” (Pessoa, 2014, p, 256), podemos afirmar que o não pertencimento, a ruptura, o desalojar, acontecem sempre em um instante, uma perda referencial, um algo do destoante que ultrapassa o visível, mesmo que nele encontre ancoramento.

Na teoria lacaniana, o conceito de objeto *a* auxilia a compreensão da estranheza. Esse objeto causa do desejo é sempre algo da ordem do resto, do escape, um ponto de falta que estrutura o desejo e, paradoxalmente, o mantém em movimento. A mecha loira, enquanto elemento visível de sua alteridade, pode ser lida como uma inscrição que excede a si mesma e que articula a tensão entre o desejo de identificação e o reconhecimento de uma falta constitutiva. Para Lacan, a sensação de estranhamento em seu próprio lugar se inscreveria na impossibilidade de retornar ao mesmo ponto do ser, já que o sujeito está sempre deslocado em relação a si próprio pelo atravessamento do significante ou, “o *objeto a* não é senão a aparência de uma falha central, essencial, que é constitutiva da relação do sujeito com o mundo” (Lacan, 1998, p. 181).

As idas reiteradas ao telefone público mostram uma protagonista que procura o referente fora daquela esfera de realidade; um marcador externo, um liame com o universo que explorara sem êxito. A figura do marido, que só surge na trama como um ato de nomeação, denota contornos irreparáveis: a partida primeira e impetuosa da terra de origem, motivada por uma paixão, como frisa Hermila, só se justificaria com um continuísmo desse percurso o que, do ponto de vista do desejo, sempre inconsciente, apontaria para uma volta, reparatória e resignada, à terra natal. De algum modo, o ato que justificou a rebeldia inicial, jamais acontecerá.

De acordo com Lacan, “aquilo que aconteceu, no sentido estrito, não pode ser desfeito. O que podemos, no entanto, é repensar o acontecido e dar-lhe um novo lugar no desejo” (Lacan, 1979, p. 246). Hermila chega a Iguatu, sua cidade de origem, com planos; planos dos quais se vê privada pela ausência de outro. O retorno à terra natal se revela como amargo e sustenta em si a marca de uma nova perda, da repetição do insucesso agora posto em uma nova cenografia: a reincidência.

A protagonista tenta a reincorporação: sua procura inicial é pela não dissonância, pela mistura na multidão. Nesse intuito, procura trabalhos tradicionais, precários e mal remunerados, mantendo uma espécie de retorno pela introjeção em um sistema sócio-econômico que a ambienta nos limites de uma *autoridade* (oposta aqui, à idéia de uma *alteridade*). No transcurso de suas tentativas infrutíferas, pode-se captar que se há uma instância que organiza o desejo e a culpa e, qualquer tentativa de ultrapassagem desta, por via de qualquer elemento distintivo, bem-sucedido ou exitoso, retornaria à ela como culpa.

No contexto lacaniano, essa dinâmica pode ser interpretada como um efeito do processo de identificação. Lacan, ao abordar o desejo e a culpa, situa o sujeito em relação ao Outro como ponto de referência simbólica. A protagonista, ao se inserir em um sistema que representa o campo do Outro, tenta alcançar um lugar de pertencimento e reconhecimento. No entanto, sua dificuldade em romper com esse sistema reflete a captura do sujeito pelo ideal do eu, construído a partir das expectativas e demandas do Outro. Conforme Lacan ensina, o desejo do sujeito é sempre o desejo do Outro, uma estrutura que organiza não apenas as pulsões, mas também o sentimento de culpa quando se tenta transgredir ou desarticular essas demandas (Lacan, 1998, p. 203-205). Assim, a culpa emerge como o retorno simbólico da falha em

sustentar plenamente o ideal imposto, evidenciando a impossibilidade de um descolamento absoluto do campo da alteridade. A protagonista, ao buscar se diferenciar, acaba reencontrando a instância que ordena seu desejo, reiterando a difícil tarefa de conciliar autonomia e pertencimento.

No registro psicanalítico, a culpa está intrinsecamente ligada ao desejo, sendo um efeito do descompasso *entre o sujeito e o que ele considera ser a demanda do Outro*. Para Lacan, “o sujeito é sempre culpado, ainda que apenas de ceder em seu desejo” (Lacan, 1988, p. 343). Essa afirmação aponta para a culpa como um marcador do desejo que foi abandonado, ou traído por uma cessão, em nome de uma adaptação. No caso da protagonista, suas tentativas de introdução no sistema sócio-econômico local, podem ser lidas como movimentos de ceder ao espaço do *não-seu*, da anonímia voluntária, submetendo-se a um espaço de autoridade que regula e organiza o campo de suas escolhas. Desse modo, qualquer ultrapassagem ou ato que ameace romper com essa regulação retorna a ela na forma de culpa, sinalizando o conflito entre o desejo singular do sujeito e o imperativo simbólico que estrutura o campo social.

No caso da relação da personagem principal, a figura representativa da função paterna atua pela voz de sua avó. Um ponto fundamental da trama se situa na inexistência do masculino: não há homens no núcleo familiar em torno de Hermila e, nenhuma citação é feita aos mesmos durante o filme. Como um matriarcado de Gaia, a presença do masculino, todo-fálica é apagada: Maria, Zezita, Georgina formam o núcleo duro no qual a solitária presença do masculino é representada pelo pequeno Mateus, impúbere, frágil e dependente direto da atenção do olhar feminino.

Hermila procura insistentemente meios de sobrevivência e o faz, a princípio, pela venda de uma rifa, cuja premiação consiste em uma garrafa de whisky. Aqui, a necessidade de um outro olhar se faz presente: apesar de não explícito no enredo, a garrafa a ser rifada parece presentificar a falta: a ausência de auxílio, a distância entre a vida almejada fora de Iguatu e não vivida e, cuja objetificação, residual e debilitada, aparece como algo a ser rifado. O simbolismo do preço, irrisório, que aparece no valor da rifa e nos encontros sexuais de Georgina, amiga da protagonista, por exemplo, surge como uma desvalorização: esvaziamento de afeto, pauperização de amor e a deflação do desejo em contraste com a hipervalorização do gozo se fazem marcantes na narrativa.

Também no filme esse déficit é figurado pelo relacionamento quase insípido entre Hermila e João. Da retração inicial por parte do ex-namorado à burocratização do romance, Hermila se percebe em um processo de empobrecimento progressivo, típica do amor enquanto algo do imaginário: “a paixão do ser é a essência mesma do imaginário”, diz Lacan, depreciando qualquer pretensão suplementar àquilo que supere a necessidade de consistência, ou seja, o engano, o logro do amor erótico que, por sua consistência imaginária e, portanto, vazia no registro simbólico, se esvai rapidamente

A ideia do engano absorve pontos e atravessa outras linguagens durante o filme. Em algumas cenas que mostram a protagonista procurando divertir-se pela via do esquecimento,

algumas músicas de aparente caráter regional são, na verdade, versões de antigos sucessos internacionais. Essa dicotomia, entre o regionalismo e a cultura pop internacional, aparece como *pastiche*. Fredric Jameson, traz a ideia de *pastiche* como “paródia, imitação de um estilo peculiar, o uso de uma máscara linguística (...) Mas é uma prática neutra dessa imitação, sem o motivo ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso” (Jameson, 1991, p. 43).

Tal como apresentado, o *pastiche* se revela como drama; os sons que atravessam os corpos conduzem ao encontro com o alienante e, aquilo que, por ser percebido como insuperável, é absorvido e aceito tacitamente. No decorrer da película, várias vezes nos defrontamos com uma massa sonora propositadamente equalizada de modo a privilegiar os sons externos - trânsito, música, barulhos indiscerníveis da multidão - em detrimento da fala das personagens. Percebe-se aqui, um soterramento, um enxame estridente que emudece, abafa, reprime.

É justamente em uma dessas festas que acontece o ponto de virada ou, como disse Anaïs Nin: “a vida encolhe ou expande em proporção com sua coragem”. Durante um beijo em um desconhecido, vem a pergunta inusitada: “Compra minha rifa?”, dispara a protagonista. Não se trata aqui mais da rifa de uma bebida, e sim de uma noite de sexo com Hermila. Judith Walkowitz (1992) argumenta que mulheres em situações de vulnerabilidade frequentemente transformam o abandono em força motriz para criação de alternativas; Hermila reconfigura o desamparo em ação, recusando-se a ser paralisada pela ausência masculina.

Hermila surge assim com um espírito ético, no sentido laciano. Quando Lacan trata em seu Seminário da Ética sobre seu modelo ético - Antígona, filha de Édipo que desafia a lei e a autoridade de Creonte para enterrar o irmão- diz que essa “rompe com o lugar esperado de submissão feminina, ocupando uma posição ética intransigente” (Lacan, 1988, p. 341). Assim como a heroína mitológica, Hermila não cede, não transige, não volta atrás mesmo após ser expulsa da casa da avó, que a esbofeteia violentamente no rosto. Ao invés de retroceder, rebatiza-se e funda uma nova e, já sabida, provisória *persona*: Suely.

Uma noite no paraíso - eis a promessa. Hermila divide águas ao criar Suely: a temporalidade da decisão estava ligada ao valor de uma passagem de ônibus; a nova versão da rifa condicionava ao vencedor um ato, uma noite, um paraíso. Não há aqui transigências emocionais - nada fará a protagonista ceder novamente ao amor, enquanto Suely estiver capitaneando o corpo. No caso de Hermila, a mercantilização é ressignificada. Ela utiliza a sexualidade como ferramenta para subverter as normas impostas, criando um espaço de resistência. A decisão da personagem do filme é a criação teatral, cênica - a entrega a um papel designado e destinada à extinção. Aqui, a força do *ethos* não está na entrega de algo e, sim, na chegada “ao lugar mais longe do possível” como Hermila requisita no guichê da rodoviária.

“A diferença mais básica do patriarcado é o controle sobre os corpos das mulheres”, dispõe Gloria Steinem (2021), ao analisar como corpos femininos foram moldados por narrativas culturais, e complementa: “o autoritarismo começa frequentemente pelo corpo das mulheres”. A decisão de Hermila, nesse sentido, desafia a associação passiva ao transformar o ato de dispor como um gesto ativo de autonomização, oposta aqui a passivização frente ao destino. Tal como Antígona, invoca a própria lei, convoca a si como pleiteante e não como vítima.

Sob o olhar psicanalítico, o abandono pode ser entendido como uma experiência *que intensifica a relação do sujeito com a falta constitutiva*. Lacan descreve o desejo como sendo estruturado em torno da falta, ou seja, é o que impulsiona o sujeito a buscar completude. A ausência promove à Hermila o destacamento da falta, o encontro. Justamente nesse, reside sua potência, levando-a a criar novos significados e novos modos de lidar com o corpo. Sendo esse um *constructo* simbólico, moldado pela linguagem, no ato constitutivo de uma nova identidade, Hermila utiliza Suely como significante para reconstruir sua relação com o próprio corpo e com o mundo; a rifa, à qual o prêmio é seu próprio corpo, assim, transforma-o em signo de emancipação.

Após entregar o prêmio da rifa, Suely desaparece. Hermila, de volta à casa da avó, permite-se chorar. A paleta de cores frias e da escuridão noturna insistente em boa parte do filme, retorna ao contexto solar de seu início: porém agora com a câmera enquadrada na personagem e não mais no plano geral: “Aqui começa a saudade de Iguatu”. Enquanto o letreiro da cidade estaciona na tela, um desistente João retorna, após uma curta tentativa de acompanhar o ônibus que leva Hermila ao local que mais desejava: o mais longe possível.

Conclusão

“O Céu de Suely” oferece uma narrativa rica para explorar questões relacionadas ao corpo, abandono afetivo e desejo de autonomia. Hermila não apenas resiste às imposições sociais, mas também utiliza o próprio corpo como ferramenta de resistência e transformação. Por meio de uma lente lacaniana, é possível compreender como suas ações são movidas pela força intrínseca de um desejo que, como tal, não apresenta um objeto visível, mas uma força torrencial.

O filme marca uma régua conceitual inovadora em termos de perspectiva do ato decisório com relação ao próprio corpo: Hermila não busca recompensas rápidas e nem sofre em face de sua decisão. Antes, se lança ao desconhecido em face de um gesto inaugural: o *movimento de si*, uma tomada de autoreferência, um feito emancipatório. Essa leitura, por si só, já justifica uma análise mais detida dessa obra.

Financiamento: Não houve financiamento para a realização da pesquisa.

Referências

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Durham: Duke University Press, 1991.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro VII: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro I: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

STEINEM, Gloria. **O autoritarismo começa frequentemente pelo corpo das mulheres**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2021-10-17/gloria-steinem-o-autoritarismo-comeca-com-o-controle-sobre-o-corpo-das-mulheres.html>. Acesso em: 20 jan. 2025.

WALKOWITZ, Judith. **City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Submetido em: 24 jan. 2024.
Aprovado em: 24 mar. 2025.

Verificado por análise de similaridade do Turnitin.



“Uma noite no paraíso: o corpo como território de autonomia em ‘O Céu de Suely’”, de autoria de João Paulo Severo da Costa, está licenciado sob CC BY 4.0.

