

## Escritas cinematográficas de Karim Aïnouz: roteiro, trânsitos migratórios e arquivamentos literários no filme *O Céu de Suely* (2006)

Cinematographic writings of Karim Aïnouz: script, migratory transits and literary archives in the film *Suely in the sky* (2016)

Calila das Mercês

Universidade de Brasília, Brasil  
caliladasmercês@gmail.com

Palavras-chave: arquivo, cinema, literatura, narrativas contemporâneas, roteiro, trânsitos migratórios.  
Keywords: archive, cinema, contemporary narratives, literature, script, migratory transits.

(Câmera super-8 em mãos livres rodando com Hermila e Mateus. Trilha ao fundo: Tudo que eu tenho – 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 lhe fazia 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)

Recortes como arquivos. Ou arquivos como recortes. Cinema na literatura. Literatura no cinema. Entrelugares. É o que o cineasta cearense Karim Aïnouz (des)constrói em *O céu de Suely* (2006), ao dirigir e também arquitetar o roteiro mutável com os coautores Felipe Bragança e Maurício Zacarias. Ao escrever a história sobre Hermila/Suely, os autores trafegam no arcabouço literário contemporâneo, e o diretor amplia as possibilidades de forma e conteúdo da construção imagética através da literatura, e também das artes cênicas, da música, da fotografia e dos trabalhos pós-produção (montagem, escolhas de cenas, de filtros, de áudios, recortes, mixagens, efeitos, tipografia para títulos e créditos, etc). O cinema é híbrido por natureza e através dele são permitidas utilizações estéticas que deixam marcas e geram assinaturas artísticas e ideológicas de quem

está fazendo o filme. Entra em jogo o *nome do autor*, nas reflexões sinalizadas por Pierre Bourdieu, que abarca o nome próprio, nesse caso o do cineasta Karim Aïnouz, como uma identidade da personalidade de autoria, carregado de características pessoais que são individualmente e socialmente construídas.

Intersecções e diferenças. Duas questões que acredito serem importantes pensarmos. A primeira, os encontros, é que embora exista a(s) assinatura(s) do diretor e roteirista, sabe-se que o produto audiovisual pode ser resultado de um trabalho coletivo. O mesmo ocorre com o livro que, embora o autor seja o protagonista da empreitada, é resultado de uma cadeia produtiva literária que inclui criação, produção, distribuição e circulação. E, mesmo que o escritor possa fazer tudo sozinho numa edição *independente*, para que o produto saia do caderno ou computador para o formato tradicional com o selo de uma editora, estabelece-se um trabalho de revisão, edição, editoração, ilustração, distribuição, lançamentos, ou seja, há também a possibilidade do processo ser coletivo.

Através de um conjunto de artigos, Vera Lucia Follain de Figueiredo em *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema* traz uma importante contribuição para a pesquisa de roteiros e prova através de suas argumentações e interlocuções com outros teóricos, da relação da literatura com o cinema e as nuances na contemporaneidade. Segundo a pesquisadora a possibilidade de deslizamentos narrativos e intercâmbios entre gramáticas são recorrentes tanto na literatura, indo além do suporte livro para as telas, teatro, novelas, por exemplo, quanto no cinema que ultrapassa as telas, permitindo inspirar jogos, seriados, livros, etc.

Embora estes trânsitos soem novos com o advento tecnológico digital é sabido que estas intersecções das narrativas se apresentam desde o final do século XIX com o acoplamento da imprensa e a literatura no Brasil. A comunicação e a literatura brasileiras flertam desde os primórdios das suas existências, e era muito comum, naquele período, escritores atuarem também como jornalistas. O que pode se observar em *Pena de aluguel* (2004) de Cristiane Henriques Costa, livro no qual ela apresentou uma pesquisa que demonstrou esta fusão de jornalismo e literatura no Brasil e mapeou em cinco diferentes momentos nomes de escritores que exerceram a atividade jornalística de 1900 até 2004, tais como Machado de Assis, Nelson Rodrigues, João Antônio, Antônio Torres, Caio Fernando de Abreu, Clarice Lispector, entre outros. E o mesmo ocorre no campo cinematográfico.

Atualmente, os diálogos e hibridismos do cinema e literatura, já evidenciados em outros países além do Brasil, tornam-se ainda mais aparentes com o incessante trânsito de obras audiovisuais que logo são vistas em prateleiras de livrarias, algumas com seus roteiros ou registros da produção, outros contendo intertextos do filme, como fotografias, cartazes, acréscimos de depoimentos de diretores e atores, etc. E o mais corriqueiro: livros que inspiram filmes. No primeiro caso, vemos aí um diálogo necessário que é também esse novo modo de ler filmes através dos seus roteiros originais ou finais, o que Figueiredo aponta no artigo *Literatura, roteiro e mercado editorial: o escritor multimídia*:

Diante desse quadro, algumas questões podem ser formuladas, como, por exemplo, se haveria uma mudança de status do roteiro em decorrência de tomar-se comum a prática de editá-lo em livro. Na direção contrária, pode-se perguntar quais as mudanças provocadas no horizonte de recepção das obras literárias,

pelo fato de serem, frequentemente, editadas com imagens e outros tipos de indicadores que remetem para os filmes a que deram origem. Seguindo este viés, caberia questionar, também, até que ponto a expansão dessa estratégia editorial sinaliza uma alteração do lugar da literatura na hierarquia cultural. (Figueiredo, 2010, p. 24)

A segunda questão diz respeito à narrativa, onde possuímos o mencionado desencontro. No cinema, é evidentemente necessário a presença de atores para que as histórias, sendo ficção, ou de pessoas, sendo documentário, ou a fusão de profissionais e pessoas comuns, como *Jogo de cena* (2007), documentário do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho (1933-2014), sejam contadas, além do olhar da câmera e todos os aparatos como trilha sonora, filtros, escolha de cenários, etc. O que já difere do livro, uma vez que as narrativas são descritivas e daí cabe ao leitor e seu imaginário desenhar em mente o que é lido. Mas com esse novo dispositivo literário, que seria a inserção do roteiro, baseando-se nas ideias da Vera Follain, temos aí uma brecha para a quebra desta afirmação anterior tão carregada de vícios e limites. Uma vez que a inserção de fotografias do filme no livro faz com que desenhemos algumas imagens que são do imaginário do diretor e da equipe de determinado filme, por exemplo.

Assumindo a interdisciplinaridade e superando estruturas rígidas, Aïnouz amplia seus diálogos, ao mostrar com tons precisos recortes de pessoas (ou representações de pessoas) que costumam ser deixadas de lado pela História e pelas mídias tradicionais, gente que não está inscrita nas páginas de editorias de *cotidiano* ou como destaque em jornais de grande circulação. E o histórico da sua atuação apresenta roteiros que promovem leituras de microhistórias, já defendidas pelo pesquisador italiano Carlo Ginsburg, e pontos híbridos entre literatura e cinema, como é o caso de filmes que precederam *O Céu de Suely*.

Karim Aïnouz realiza a sua proposta de efetivação criativa no âmbito da sétima arte direcionando *arquivamentos* imagéticos e de som com a inserção de personagens que geralmente são subalternos ou “invisíveis” na sociedade. Como ele expressou nos longas-metragens que dirigiu e/ou roteirizou: questões do negro, homossexual e artista marginal em *Madame Satã* (2002) e a relação de vazio e isolamento do geólogo nordestino com os locais de sua pesquisa em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), e em filmes que realizou o roteiro, também em parceria com outros profissionais, como *Cidade baixa* (2005), cujo enredo levanta questões sobre povos violentados e esquecidos a partir da história de um triângulo amoroso entre uma prostituta e dois amigos e em *Cinema, aspirinas e urubus* (2002), que traça o encontro de um alemão e um nordestino no sertão, ambos em deslocamento das realidades que lhes foram impostas. Nos roteiros desses filmes não é sempre que se encontra um “ápice” da história ou se vê julgamentos.

O enquadramento poesia-imagem apresenta cotidianos “comuns” e funciona como um farol de um discurso humanista, tal qual revelou o judeu ateu Sigmund Freud, citado por Julia Kristeva ao relatar um conjunto de intelectuais que “proclamaron la libertad de los hombres y de las mujeres para rebelar-se contra los dogmas y las opresiones, para emancipar los espíritus y los cuerpos, para poner en cuestión toda certeza, mandamiento o valor” (Kristeva, 2013, p. 408).

*O céu de Suely*, uma produção Brasil-França-Alemanha-Portugal, narra a história da jovem Hermila (interpretada pela atriz Hermila Guedes) que nasceu e foi criada numa cidade pequena do Ceará, Iguatu, e vai a São Paulo em busca de melhores condições de vida junto com o namorado Matheus. Por não ter conseguido emprego, depois de dois anos retorna à cidade natal com o filho no colo e espera o prometido retorno do namorado, pai do filho, que não volta e não dá mais notícias. Inconformada com o abandono, ela decide sair mais uma vez de Iguatu. O critério que determina o destino é o objetivo de comprar o bilhete de passagem na rodoviária local para o mais distante possível, “mais distante ainda que São Paulo”. A funcionária da rodoviária fala em Rio Grande do Sul, e logo Hermila objetiva seu futuro paradeiro, onde sonha existir mais possibilidades de trabalho e uma vida melhor. Para conseguir dinheiro para a viagem, ela decide rifar o próprio corpo. Usa o pseudônimo de Suely e promete ao vencedor da rifa “uma noite no paraíso”, despertando polêmicas e confusões com a população e com a própria família.

O argumento do filme surgiu em 1993 com o texto de Simone Lima, Karim Ainouz e Maurício Zacharias, e somente em 2000 que foi realizado o curta-metragem *Rifa-me* de 27 minutos, inspirado em um livro de cordel. Temos aí um indício do hibridismo possível entre literatura e cinema, uma relação transformadora e promotora da não exclusão de uma linguagem em relação a outra. O cordel que vem de uma cultura oral e germina em um livreto e posteriormente em um curta e um longa-metragem. No caso específico de *O Céu de Suely*, o hibridismo pode ser percebido em uma construção cinematográfica que dá o tom de uma simbologia poética do filme, que inclui a fotografia de Walter Carvalho e destaca uma trilha sonora guiada por Berna Ceppas e Kamal Kassin, músicas que trazem consigo também poesias que se movem.

Após a realização do filme, em 2008, foi publicado via editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo na *Coleção Aplauso* o roteiro de *O Céu de Suely* (2008), que apresentou a versão original do filme, antes do processo de trabalho coordenado pela preparadora de elenco Fátima Toledo. O livro conta com fotografias de Kirsten Johnson que remetem as gravações e/ou ensaios do filme, dando indicativos da “roupagem” do espaço e dos personagens. A partir de uma comparativa filme final-roteiro pode-se deflagrar que, embora, a ideia geral do filme mantenha-se, significativas inclusões e modificações foram realizadas no processo de produção, a exemplo do nome dos personagens e a inclusão de cenas e diálogos, em especial as externas e aquelas que foram gravadas em super-8. O roteiro híbrido abre-se para o resultado de um filme também híbrido. Percebe-se então que uma obra permite o questionamento de discursos até então fixos. O estudioso argentino Néstor García-Canclini destaca que o hibridismo aparece como “processos culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos, práticas” (Canclini, 2004, p. 19).

No âmbito ainda do discurso híbrido, considerado o *Céu de Suely* em interface com a literatura, as próprias imagens tendem a funcionar como um discurso poético. Com um tempo de narrativa cinematográfica muito diferenciado, que se afasta de narrativas *hollywoodianas* e aproxima-se da dicção da *nouvelle vague*

francesa, Karim Aïnouz apresenta uma espécie de paciência narrativa. Não existe uma exacerbação nos diálogos, não encontramos indícios de exageros. Apesar dos cortes, tudo é costurado de forma a representar a velocidade que aquela narrativa teria no cotidiano de quem a vive. O silêncio, a iminência da “tragédia”, o som da motocicleta, pelo olhar do cineasta, também pontuam a poética do seu discurso literoaudiovisual, que pode ser observado e analisado por meio da leitura do roteiro.

Quando se pensa em arquivos, em mente vem logo o registro e a junção de manuscritos, documentos, fotografias e demais materiais que possam dizer sobre um determinado tempo, espaço e sociedade. Os *pendrives*, HDs externos e *nuvens* do mundo virtual também simbolizam o “arquivar” contemporâneo e nos possibilita guardar documentos pessoais, por exemplo, muitas vezes, sem compreender onde e se este documento está seguramente livre de ser perdido. E com esse formato de memorizar algo, teremos sempre lacunas do que é ficado de fora. O que não ficou inserido no registro, na fotografia, no documento e nas nuvens? Por quê? Arquivar é essencial para que os povos do presente e do futuro tenham conhecimento do seu passado, da sua História, mas é evidente que esse armazenamento de informações passam por uma seleção. Embora, desde os primórdios, as pinturas rupestres insinuem um diário do dia-a-dia daqueles grupos, existia sim, inconscientemente, talvez, uma edição do que contar, do que registrar. Sofisticamos o processo de arquivologia e hoje percebemos claras preocupações com o arquivamento que vão além dos museus físicos. Com o advento tecnológico digital, possuímos novas mídias, as redes sociais *online* com nossas informações e nossos *amigos* ali arquivados, a fotografia digital que pouco revelamos, o mosaico de filmes e músicas que ficam armazenados em *nuvens especiais* a espera do *play* e que não pesam nos nossos bancos de dados, diferentes livros em bibliotecas digitais, prontos para serem lidos, museus, jornais, cursos, trabalhos acadêmicos, etc. Todos eles podem ser formas de arquivamento? Evidenciam diretamente a nossa necessidade ou preocupação com a perda dessas informações. Sem esquecer que também existem questões econômicas englobadas em muitas empreitadas quando falamos em tecnologia. Mas, não podemos perder de vista que nas artes também é visível esta preocupação com o arquivamento. Quando situo o Ginzburg e ele fala de micro-histórias vai muito nesse sentido, de assegurar que versões de povos emudecidos ganhem visibilidade, que determinado ponto de vista tenha outras versões. O artista plástico Marepe em sua obra *Caatinga* (2014) exposta na 3ª Bienal da Bahia, utiliza objetos em diferentes postos do que seria convencional e traz um recorte, uma proposta de demonstrar através de seu *ready made*, o movimento de um grupo de pessoas que ficam ainda nos dias de hoje paralisadas, naquele espaço do nordeste brasileiro. Ou quando a Adriana Varejão em *Polvo* (2013), expressa a questão de imprecisão ou diversidade dos brasileiros ao falar de sua cor. Baseado numa pesquisa de 1976 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), Varejão exprime 33 tintas e telas com sua foto, cada uma delas com tom e nomenclatura diferentes ditos na pesquisa para atribuir a cor da pele, ratificando a completude que é identificar a cor da pele e/ou raça no país.

Ou ainda o Walter Salles em *Central do Brasil* (1998) que, de forma resumida, apresenta marcas e retratos de pessoas migrantes que necessitam de alguém para escrever suas cartas a fim de enviar notícias para casa que se torna distante naquela São Paulo que ninguém vê, ou poucos veem. E Fernando Meirelles em *Cidade de Deus* (2002) mostrando recortes da vida de jovens moradores de uma cidade grande em que a favela é o centro delas, é nesse lugar marginalizado que boa parte das tramas da vida deles acontecem. Ou Caetano Veloso, Chico Buarque, entre outros compositores e cantores brasileiros, com suas músicas autorais, tais como *Tropicália*, *Cálice*, passaram mensagens às pessoas, e com criatividade poética aguçada burlaram a censura no período da ditadura no país. Arquivamentos.

No que abarca a abordagem do arquivo, temos as imagens como luz de um registro de tempo e espaço imersos a narrativa. O arquivo visual e o arquivo escrito encontram-se para gerar um caminho cinematográfico único, por vezes com um tom memorialista, mas abrangendo denúncias por aqueles envolvidos na construção da história. Escrevendo o que é visível nas suas sequências Aïnouz estabelece espaços de escritas híbridas que constituem a sua obra. Pablo Gonçalves, da tese *O cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro*, Peter Handke e Wim Wenders, *arquivos e paisagens*, retoma o ensaio *Mal de Arquivo* de Jacques Derrida para demonstrar as relações possíveis entre escrita, registro e as forças de repressão e supressão que caracterizam os manejos de arquivo:

Nessa lida, a era das mídias – ainda no prenúncio da consolidação das mídias digitais – anunciam agenciamentos estéticos e formas diversas de escrever entre arquivos e de combinar sentidos e sensações entre as inscrições transportadas pelos sentidos múltiplos que estão arquivados. Dentro desse panorama, o arquivo não é restrito a um suporte ou mesmo a uma materialidade, mas ele carrega consigo movimentos paralelos, ambivalentes, que ora criam e abrem um mundo, ora fecham-se em si mesmos e, opacos – sem brilho ou sem existência, tornam-se um negativo de um arquivo possível. (Gonçalo, 2015, pp. 282-283)

No exercício de interpretar o filme pela luz do arquivo e identificar facetas simbólicas do cinema, como a inserção da super-8 em um filme rodado em 35mm. Na utilização dos mesmos nomes dos atores que interpretam os personagens. Na escolha das locações, dos cenários locais, das roupas e das músicas que se relaciona com o local-universal. As imagens daquele sertão que é único. Pertencente a um tempo que pode ser hoje. Mas estão ali arquivados em um tempo. Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida aponta para uma dificuldade de representar algo com todas as características:

a possibilidade do traço arquivante, esta simples possibilidade, não pode senão dividir a unicidade. Separando a impressão da marca. Pois esta unicidade não é nem mesmo um presente passado. Ela não teria sido possível, só podemos sonhar, a posteriori, na medida em que sua iterabilidade, isto é, sua divisibilidade permanente, a possibilidade da sua fissão a obcecava desde a origem. A memória fiel de uma tal singularidade só pode ser entregue ao fantasma. (Derrida, 2001, p. 128)

Segundo Derrida, por mais que se queira reproduzir algo que acontece ou já aconteceu a *memória fiel* é tão singular que isso seria impossível de acontecer. No

contexto cinematográfico, poéticas textuais e imagéticas construídas através de um coletivo com suas variadas memórias. Derrida costuma também refletir nos seus textos paradigmas específicos da hospitalidade, da cidadania e do direito na sociedade moderna. No texto *Fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta* (2005), ele evidencia aqueles para os quais o Estado deveria intervir por uma questão de direito, direito à cidadania:

A reivindicação da cidadania, a cidadania nacional ou a cidadania do mundo, é uma coisa à qual, certamente, não seria preciso nunca renunciar. Há hoje massas enormes de grupos humanos, de populações que não são sequer cidadãos exilados, nem mesmo indivíduos com estatuto identificável de “despatriado”. São pessoas que sequer têm o direito que a tradição reconhece aos cidadãos. (Derrida, 2005, p. 188)

Cabe a arte, às vezes, realizar o arquivamento desses personagens despatriados e sem rumo. E em Aïnouz, mais especificamente, percebemos a materialização dessa intenção. O que a sociedade, da forma como é constituída faz, segundo Derrida, é estabelecer uma “brutalidade econômica, militar, linguística”, contudo. E entre o colonialista e o colonialismo, há sempre a “imposição constrangedora e hegemônica de um grupo, de uma força, de uma pulsão, de um fantasma sobre o outro” (Derrida, 2005, p. 191). Da mesma forma, existe sempre espaço para a resistência, uma resistência que é ambígua na sua própria legitimidade, mas que de toda forma é a luta contra o colonialista. E, como percebemos, a luta de Karim Aïnouz.

A história contada de uma mulher nordestina é capaz de representar, mesmo com falhas de arquivo, ao qual ele se baseou, tantas Hermilas que resistem no país e que lutam por um utópico futuro. A saída, êxodo aparentemente desejado, mas inconscientemente forçado é violento e irreversível. Quantas Hermilas são mães solteiras? Quantas Hermilas não temos referências sobre os pais? Quantas jovens não se (re)conhecem no local de origem? Quantas de nós, mulheres nordestinas, precisamos migrar? Hermilas, Marias, Georginas, Zezitas... Estas merecem ser lembradas ou representadas mesmo que por vias artísticas. É através de um exercício de arquivamento que pode-se dar essa luz. E cabe ao roteiro híbrido entrar com a força sensorial e crítica necessária para evidenciar lacunas sociais contemporâneas e propor (des)continuidades na escritura memorialística do agora.

## Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2008). *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. Homo Sacer III*. São Paulo: Editora Boitempo.
- Aïnouz, K. (2002). *Madame Satã*. Produção: VideoFilmes. Direção: Karim Aïnouz. Brasil/França, 35mm, 105 min, som dolby digital, cor.
- Aïnouz, K. (2006). *O céu de Suely*. Produção: Videofilmes/ Celluid Dreams/ Shotgun Pictures, Direção: Karim Aïnouz. Brasil/ França/ Alemanha/ Portugal, 35 mm, 88 min, som dolby digital, cor.
- Aïnouz, K. (2008). *O céu de Suely* / argumento de Simone Lima, Karim Aïnouz e Maurício Zacharias; roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Benjamin, W. (2011). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v.1, 8ª ed. revista). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Canclini, N. G. (2004). *Culturas híbridas* (4ª ed.). São Paulo: EDUSP.

- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Derrida, J. (2005). Fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta. In *Tradução manifesta: double bind & acontecimento*. Autoria e Tradução: Paulo Ottoni. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. São Paulo, SP: Edusp.
- Figueiredo, V. L. F. (2010). *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio.
- Gonçalo, P. (2015). *O cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens* (Tese de doutorado). Pós-Eco, UFRJ.
- Kristeva, J. (2013). Diez principios para el humanismo del siglo XXI. Traducción de Cristina García Navas. *Cuadernos de literatura*, XVII (33), 407-412.
- Said, E. W. (2007). *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sarlo, B. (2010). *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução e posfácio de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify.

## Resumo

A presente comunicação propõe o destaque de reflexões sobre as características das escritas cinematográficas do roteirista e diretor de filmes, Karim Aïnouz, a partir do olhar ao longa-metragem *O céu de Suely* (2006). O filme, cujo argumento inicial esteve em *Rifa-me* (curta-metragem dirigido por Aïnouz em 2000), apresenta um diálogo contemporâneo no que abarca o “entrelugar” da forma e do conteúdo cinematográficos, evidenciado pela soma criativa entre as linguagens literária e do cinema e que torna impossível a dissociação da influência de uma na outra, tanto na execução do roteiro quanto no conteúdo imagético e sonoro em destaque na produção. E através das escolhas de abordagem do enredo e das imagens, iluminadas pelo que pode-se chamar de arquivamento das dinâmicas e ações sociais contemporâneas, Karim Aïnouz valoriza as contradições históricas da população de baixa renda do nordeste como forma de combater, resistir e evidenciar povos que tradicionalmente estão invisibilizados pela História, ao mesmo tempo, ameaçados pelas construções culturais que costuram as suas origens e os seus destinos.

## Abstract

This paper proposes reflections about the characteristics of the cinematographic writings of screenwriter and film director, Karim Aïnouz, from the look at the feature film *Suely in the sky* (2006). The film, whose initial argument was in *Rifa-me* (a short film directed by Aïnouz in 2000), presents a contemporary dialogue in what encompasses the “interlacing” of cinematographic form and content, evidenced by the creative sums between literary language and cinema that makes it impossible to dissociate the influence of one in the other, both in the execution of the script and the imagery and sound contents highlighted in the production. And through the choices of plot and imagery approach, illuminated by what can be called archiving contemporary dynamics and social actions, Karim Aïnouz values the historical contradictions of the low-income population of the Northeast of Brazil as a way to fight, resist, and evidence peoples which are traditionally made invisible by history and, at the same time, threatened by the cultural constructions that stitch together their origins and their destinies.