

GÊNERO E (DES)LOCAMENTOS: "O CÉU DE SUELY"

Sandra Maria Nascimento Sousa

RESUMO

Este artigo intenciona suscitar a discussão em torno de questões envoltas em tessituras de condição sócio-econômica, gênero, sexualidade, etnia, deslocamentos territoriais, rupturas de identidade, tendo como suporte o cinema, mais especificamente, o filme "*O Céu de Suely*", dirigido por Karim Ainouz. Parte do conteúdo, aqui trabalhado, foi recortado, para apresentar comunicação no Encontro Fazendo gênero 9, realizado em agosto de 2010, na UFSC, em Florianópolis-SC, focalizando-se, sobretudo, algumas das especificidades de gênero vinculadas às relações de intimidade e ideais de envolvimento amoroso. Neste material, construímos um texto mais denso, para aprofundar estas e outras combinações, trabalhando com teorias feministas, que convergem com algumas linhas de pensamento pós-estruturalistas e alguns outros referenciais da Antropologia e da Sociologia, que discutem e valorizam a utilização de narrativas e imagens do cinema para análise das questões que destacamos anteriormente.

PALAVRAS CHAVE

Gênero. Sexualidade. Identidade.

ABSTRACT

This article intends to raise discussion around issues wrapped in weaving of socioeconomic status, gender, sexuality, ethnicity, territorial displacement, disruption of identity, supported by cinema, more specifically, in the movie "*O Céu de Suely*" directed by Karim Ainouz. Some of the content, worked here, was cut to present at the meeting Fazendo Gênero 9, held in August 2010, UFSC, Florianópolis-SC, focusing especially some of the specifics related to gender relations and intimacy ideals of romantic involvement. In this material, we build a more dense text, to explore these and other combinations, working with feminist theories, which converge with some lines of poststructuralist thought and some other references of anthropology and sociology, who discuss the use and value of narratives and movie images for analysis of the issues highlighted above.

KEYWORDS

Gender. Sexuality. Identity.

1 Introdução

O texto clássico de Joan Scott (1995), publicado no final da década de 1980, mobilizou muitas discussões em torno da categoria Gênero, questão que já circulava amplamente na produção de monografias, dissertações e teses que focalizavam estudos e pesquisas sobre mulheres. Dialogando com historiadoras que trabalhavam nessa área, a autora alerta sobre o uso dessa categoria como sinônimo de mulheres e, ainda, sobre os limites das análises construídas por essa linha de trabalho. Propõe, também, nesse mesmo conteúdo, como um dos seus excertos, que as análises venham a ser focadas no modo como se constrói o gênero, via constituição de símbolos, normas, modelos de identificação e significação, nos espaços considerados políticos.

Problematizar a categoria Gênero, a partir de então, tornou-se uma constante preocupação de boa parte das pesquisadoras interessadas em desconstruir o essencialismo constituinte da “diferença dos sexos”, significante fundamental na construção das identidades de gênero. Nesta direção, a vertente de estudos feministas e pós-estruturalistas, já na década de 1990, coloca em discussão questões fundamentais quanto ao Gênero, como categoria normativa que define a distinção classificatória dos sujeitos, chegando a problematizar a categoria “mulheres” como Sujeito da política do feminismo (BUTLER, 2003). Teresa de Lauretis (1994, p. 206), por exemplo, destaca que, o conceito de gênero como “diferença sexual” e seus derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade, etc.– acabou por se tornar uma limitação, como uma deficiência do pensamento feminista.

Importa, para nossa reflexão, neste artigo, o registro que faz Lauretis sobre a ne-

cessidade de superarmos a imbricação entre “gênero” e “diferença sexual”. Daí, a proposta de entendimento do gênero como “representação” e como “auto-representação”, como produto de várias tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas cotidianas (LAURETIS, 1994, p.208). Parodiando Foucault, Lauretis entende a produção do Gênero como o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais, por meio do desdobramento de uma complexa tecnologia política.

Ao inferir a auto-representação e a complexa tecnologia política que produz o gênero, a citada autora retira a categoria de uma perspectiva monolítica de entendimento e situa dentre os diversos aparatos tecnológicos e midiáticos, o cinema como um produtor de sentidos, que reproduz os discursos hegemônicos, mas que também permite a leitura de discursos situados em interstícios, fendas e brechas dos aparelhos de poder/conhecimento.

Acompanhando essas reflexões, em um dos nossos projetos de pesquisa “Representações do Gênero em Imagens e Narrativas”, postulamos o discurso cinematográfico como recurso privilegiado para discussões sobre o gênero, reconhecendo-se seu lugar dentro das tecnologias políticas e seu impacto social, além de sua capacidade de evidenciar ou mesmo criar padrões de conduta que demarcam limites normativos e que, também, indiciam aquilo que é considerado como transgressão. Os filmes trabalhados em salas de aula e grupos de estudo têm nos mostrado um caminho muito eficaz na crítica dessas demarcações, à medida que, inspiradas em Teresa de Lauretis, concordamos em que a crítica é o instrumento fundamental da produção feminista e que

temos de oportunizar a leitura da narrativa filmica, de modo a que se possa perceber as representações que constituem a heteronormatividade como modelo ideal e legítimo na construção de sujeitos e práticas sociais, assim como representações nas quais se produzem as dissonâncias, ou seja, aquilo que parece ser o excesso, o que está fora do modelo ideal, mas que, na verdade, são outras formas de constituição do mesmo sistema de relações heteronormativas.

O filme “O Céu de Suely”¹, já bastante comentado em fóruns de debates sobre Gênero, é um desses conteúdos propícios à reflexão dos modos de construção da distinção (em)gendrada das diferenças entre “homens” e “mulheres”, ao focalizar maneiras de inserção de mulheres jovens em nossa sociedade brasileira, perante os desafios contemporâneos, que se impõem na conquista de emprego, remuneração, realização em parcerias amorosas. Algumas destas questões foram trazidas para este artigo.

Karim Ainouz, diretor do filme “O Céu de Suely”, tem sido bastante premiado pelo seu trabalho, neste e em outros filmes, como “Madame Satã”. Junto a produtores da cinematografia brasileira, como Walter Salles, destaca em suas produções as condições típicas em que vivem mulheres e homens, em nosso país, seus constantes movimentos em termos de se firmarem posições e alcançarem dignidade, em meio às duras batalhas que travam no desnivelamento das relações de poder e desigualdades por entre as diversas classificações sociais que distinguem essas posições de sujeito. “Madame Satã” e “O

Céu de Suely” apresentam situações contemporâneas em que sujeitos, em condições sociais desvantajosas, podem reelaborar suas experiências, ressignificarem suas identidades e, em meio ao “não reconhecimento” de suas existências, construir modalidades de vida, maneiras de viver, que lhes sejam mais satisfatórias.

As cenas iniciais do filme mostram o movimento de um ônibus, uma janela, um rosto de mulher. Trata-se de Hermila, principal personagem de “O Céu de Suely”. Seu olhar vazio, através dessa janela, reflete as lembranças de momentos vividos com alguém que ficou no lugar de onde ela vem: São Paulo. Com as imagens nubladas, que situam as cenas da rememoração, surge Mateus, o namorado, parceiro de algum tempo, com quem teve um filho, Mateuzinho, que agora dorme em seus braços. Mateus prometera amá-la, “preferiria morrer afogado sem ela”, dissera, naquele momento. Por isso, saudade e esperança marcam as expressões do seu rosto. É assim que, recortes de imagens e diálogos bem situados, em relação aos movimentos dos personagens, destacam uma história representativa da trajetória de muitas mulheres brasileiras, história recheada de deslocamentos, relações fragmentadas, identidades permanentemente (des)constituídas.

A busca por melhores condições de trabalho e qualidade de vida têm sido uma constante nos deslocamentos de mulheres e homens, dos pequenos municípios, para as grandes cidades – como São Paulo, a exemplo do que mostra esse filme.

1. Ficha técnica: O Céu de Suely; lançamento: 2006 (França) (Brasil) (Alemanha); direção: Karim Ainouz; produção: Walter Salles, Maurício Andrade, Hegameh Panahi, Thomas Haberle e Peter Rommel; gênero: drama; atores: Hermila Guedes, Georgina Castro, Maria Menezes, João Miguel, Mateus Alves; duração: 88 min.; Estúdio: Videofilmes/Celluloid/Dreams/ShotgunPictures; Roteiro: Maurício Zacharias, Felipe Bragança e Karim Ainouz; Edição: Isabela Monteiro de Castro e Tina Baz Le Gal; distribuição: Vídeo Filmes.

Hermila (em torno da qual se concentra a narrativa) e o namorado migraram de Iguatu para São Paulo, com tais expectativas. “Lá, a vida é muito cara”, falou à tia, em um de seus diálogos, levando-nos a crer num possível fracasso no que respeita às condições de manutenção do casal e do filho pequeno naquela cidade. Frequentemente, os baixos níveis de escolaridade e a falta de formação profissional, ocasionam o deslocamento de migrantes do interior, para as grandes cidades, inserindo-se, estes, em atividades de baixa remuneração no mercado de trabalho, minando-lhe as suas expectativas.

Hermila migra uma outra vez. Volta para Iguatu, onde moram seus parentes, a avó e uma tia, alentada pela esperança do retorno do pai de seu filho, para morarem juntos, nessa pequena cidade, no sertão do Ceará. A cidade é, mostrada, no enquadramento de um imenso céu azul, quase sem nuvens, iluminado por um sol muito claro e ardente. No chão, terra batida, que se solta em poeira miúda, que circunda os bares, quitandas, barracas, alinhados à beira da estrada, por onde passam os ônibus, caminhões e motos, com que os moradores se deslocam pelas poucas ruas do lugar. É uma paisagem que enche a tela do cinema, pontuando as contradições entre o belo céu azul e a aspereza dessa terra. Duas placas na entrada da cidade, uma na entrada e outra na saída, a informarem: “Aqui começa Iguatu” e “A partir daqui, se começa a sentir saudade de Iguatu”, respectivamente, delimitam, claramente, o território, as entradas e saídas dos ônibus que transportam, constantemente, passageiros para outras cidades.

Em sua volta, Hermila é recebida, carinhosamente, pela tia, que a conduz, numa moto, até a casa da avó, onde também é bem recebida, juntamente com o filho Mateuzinho, de aproximadamente seis meses

de idade e com quem a vovó brinca, alegremente. Aos poucos, a moça vai adentrando a cidade, encontrando e reconhecendo amigos que deixara, mesmo um antigo namorado, cujo olhar parece expressar ressentimento e ainda amor por ela. Ao perguntarem por Mateus, ela sempre reafirma sua volta. Vão montar uma barraca de venda de eletrônicos. Assim é que planejam viver em Iguatu, onde se vêem poucos locais de comércio de produtos básicos de alimentação, oficinas de conserto de carro e bares que, à noite, transformam-se em boates. Muitos homens velhos, outros ainda bem jovens, dispersam-se nas calçadas dos bares, em boa parte do tempo, bebendo, jogando damas, cenário típico da vivência em alguns interiores do Brasil, nos quais o tempo de trabalho/lazer está vinculado a um ritmo diferenciado daquele de cidades, mais complexas, em termos de um variado mercado econômico e oferta de boas remunerações.

Hermila representa bem muitas outras mulheres brasileiras. Tem 21 anos, a cor da sua pele é clara, porém o cabelo é alisado e tingido de louro. Segundo expectativas socialmente legitimadas, ela estaria apta a casar, constituir família, frequentar curso de nível superior, trabalhar para compor os recursos familiares, qualificar-se para algumas demandas do mercado de trabalho. Contudo, o diretor do filme nos mostra que Hermila, pelo modo de vestir-se, pelo lugar onde mora e por suas relações de amizade, em Iguatu, está inserida no contexto das camadas sociais em que as oportunidades são limitadas pelos mais precários tipos de capital: pobreza, pouca escolaridade, escasso conhecimento com pessoas em situação privilegiada nas relações sociais, etc. Nessas condições, seus limites de ação, na perspectiva de independência e autonomia, são

muito estreitos e a narrativa do filme deixa entrever que, possivelmente, idealizações sobre casamento, família e envolvimento amoroso, associados à “felicidade”, como um “bem” a adquirir contam, para Hermila, como aspirações muito significativas, como “importante capital”.

Em estudos feministas, como o de Neves (2007, p. 620), por exemplo, destaca-se que o amor tem sido tradicionalmente perspectivado como próprio à “natureza feminina”, apontado às mulheres como a sua suprema vocação. Segundo essa autora, os discursos genderizados sobre a intimidade e o amor romântico têm implicações graves, nas relações entre os sujeitos, por estarem imbuídos de concepções de poder desniveladas e legitimadoras de ações que garantem a continuidade de um sistema patriarcal, sendo assim, um discurso de risco, sobretudo, para as mulheres, por enclausurá-las num ideal de felicidade e realização pessoal que não comporta mais que uma falsa promessa de liberdade e autonomização.

Segundo Jurandir Freire (1998):

[...] a concepção de amor é, antes um ideal que esconde os compromissos culturais. Aprendendo que o amor é natural, raramente você consegue perceber que o próprio ideal pode ser contraditório com outras injunções que estão sendo pedidas para você ser feliz, como a exigência, em nossa época, direcionada à satisfação sensual, ao prazer.

Neste filme, a mulher apaixonada, mobiliza-se, desloca-se para territórios desconhecidos, luta por projetos construídos com o parceiro, e sofre ao entender que este não virá ficar com ela, como prometera, quando saíram de Iguatu. Após vários telefonemas para São Paulo, Hermila se dá conta de que foi abandonada pelo companheiro. Assim como Hermila, milhares de mulheres

que apostam no amor, como sinônimo de liberdade, de construção de projetos de felicidade, são abandonadas por seus parceiros e criam seus filhos sozinhas ou junto a parentes, para os quais retornam.

Esse núcleo, em geral constituído por mães, avós, tias, irmãs, ou madrinhas que, na maioria das vezes, cumpriram as tarefas da maternidade, também, sem o acompanhamento dos pais de seus filhos, é a única esperança de aconchego, de amparo e proteção, pois a família é a promessa desse lugar, embora essa esperança, também, possa não ser correspondida. Algumas tensões podem ser geradas com esse retorno, especialmente, aquelas que se centralizam em torno dos modos de reprodução do próprio grupo.

As cenas em que aparecem os familiares de Hermila, a avó e a tia, são recheadas de insinuações sobre essas tensões. Hermila volta sem o companheiro, pai de seu filho. Sua ida para São Paulo é mostrada como tendo sido geradora de desgosto na família. Sua tia fala: por que você foi embora daquele jeito? É quando Hermila responde, justificando que a paixão a tirara de Iguatu, referendando a força dos ideais da paixão. A volta traz um problema para a sobrevivência de todos, já que a maior remuneração financeira parece ser a da avó, que trabalha na cozinha de um pequeno restaurante.

2 Desalentos, esperanças e modos de subjetivação

No primeiro momento, em Iguatu, Hermila cuida de sua sobrevivência vendendo ou rifando objetos que trouxe de São Paulo, como garrafas de whisky. Com o passar do tempo, lava carros no único posto de gasolina, à beira da estrada, para ajudar nas despesas de casa. Percebe, aos poucos, que o esforço é insuficiente.

À noite, diverte-se nos bares, quando, então, faz amizade com Georgina – uma outra mulher que tem, aproximadamente, a sua mesma idade e vive com o que ganha da prostituição. Em suas conversas com Hermila, Georgina diz que ganha, em média, 20 a 30 reais com seus “serviços” e quando “faz serviço completo”, de acordo com a solicitação do seu cliente, ganha R\$ 70,00. A avenida principal, por onde entram e saem ônibus e caminhões, propicia essa oferta de ganho de dinheiro. Caminhoneiros procuram e encontram mulheres dispostas a negociarem alguns prazeres sexuais em troca de dinheiro. Nos bares locais, essas negociações, também, podem ser articuladas, especialmente quando a noite avança e os forrós alegram os que ali vão, buscando compensações para as precárias condições da jornada diária de trabalho. Nessas cenas, revelam-se as contradições entre esperanças e desesperanças. Os rostos, à noite, são iluminados por tênues luzes de esperança, de encontros de parcerias amorosas, de prazer e felicidade.

Imagens e diálogos, neste filme, nos fazem refletir sobre expectativas socialmente legitimadas em relação à felicidade, na parceria amorosa, ao prazer erótico, à remuneração financeira e às estratégias de sobrevivência, itens que divergem e convergem no interior de um sistema de relações de gênero de cunho, predominantemente, heteronormativo. Hermila expressa, em meio às aspirações que às vezes parecem contraditórias, dadas as condições sociais em que está imersa, o sofrimento causado pelas rupturas constantes, pelo abandono de sonhos. Toma uma decisão inesperada para todos. Quer sair de Iguatu, precisa de dinheiro e então resolve promover uma rifa. Anuncia para a amiga Georgina: “vou me rifar”.

Nesse momento, transmuta-se em instrumento de prazer e de obtenção de di-

neiro. Promete um outro “céu”, uma noite no paraíso com o homem que ganhar no sorteio dos bilhetes, vendidos a R\$ 15,00, a unidade. Com esse dinheiro, comprará a passagem para sair de Iguatu. Vai até a Rodoviária e pergunta à moça que vende passagens: onde é o lugar mais longe daqui? A resposta é: Rio Grande do Sul.

A partir daqui, vamos deduzindo que ela não pensa em procurar Mateus. Seu destino será um outro, atravessando fronteiras, talvez jamais imaginadas. Essa posição assumida por Hermila afirma um deslocamento identitário muito forte. Ela decide alterar suas condições de vida e a necessidade primeira advém de ter dinheiro para deslocar-se e sair em busca de outras oportunidades.

Tornar-se Suely, como ela anuncia, é constituir-se numa outra personagem – a mulher que negocia prazeres, em termos de sexo e erotismo, para ter outras possibilidades. Desse modo, desliza para lugares estigmatizados pelas práticas sexuais consideradas ilegítimas, na persistência de um sistema de relações de gênero heteronormativo, segundo o qual existem “as mulheres boas, honestas”, que, em suas relações de intimidade, procuram conjugar o amor e a fidelidade com um único parceiro, enquanto algumas “outras tendem a desconstruir estes ideais, rejeitando o casamento, a maternidade, relacionando-se com muitos homens e comercializando o uso de seu corpo”.

De Prostitutas a Garotas de Programa, uma ampla variedade de mulheres são classificadas como de má índole, natureza devassa, aquelas “com as quais os homens não deverão ter relacionamento sério e casar-se”. Neste ponto, reproduzem-se as representações dualistas que intencionam separar o “mundo do lar” e “o mundo do mercado econômico”, como completamente opostos um ao outro.

As primeiras reações, sobre a decisão de Hermila, são de espanto e de risos estupefatos; de rejeição, por parte da avó e da tia, quando tomam conhecimento. A tia, diz que ela quer ser uma “puta”; o mesmo repete a avó que, de tão indignada, chega a esbofeteá-la. Hermila, agora, Suely, responde que: “puta” ela não é, pois não irá transar com muitos homens para ganhar dinheiro, mas, por uma noite será apenas de um e satisfará todos os desejos dele. Este é um outro deslocamento forte, no que se refere às atividades consideradas como sendo do ramo das transgressões. Essas cenas, em que Hermila firma posição de sujeito para uma das escolhas possíveis, no contexto de Iguatu, ao mesmo tempo em que debate essa posição/opção com sua avó, permite-nos situar, mais uma vez, o sistema social de gênero, dentro do qual, a prostituição é o lugar do erro, da desordem e a mulher que a pratica é inserida na condição de transgressora das normas socialmente constituídas para o exercício da feminilidade.

À medida que as construções generalizadas sobre o amor marcam distanciamentos fortes, entre este – como um sentimento puro, no sentido de legítimo, e nas trocas eróticas e de obtenção de prazer, como práticas contaminadas e que podem colocar em perigo a ordem legítima das conjugalidades possíveis, dentro da heteronormatividade – mediar esta prática com a inclusão do dinheiro e, ainda mais, a exclusão do amor, é atravessar fronteiras que podem culminar no ser abjeto, no inaceitável.

Nestas cenas, aparece “o excesso”, “a divergência”, como opostos à legitimidade da parceria conjugal estável entre um homem e uma mulher. É o que não está “fora”, mas

sim o que convive com situação de “moça direita”. Hermila afirma não querer fazer desse tipo de relação uma constante, um exercício profissional. Sua transgressão tem prazo marcado, uma noite, *no céu*, no paraíso. Ainda assim, ameaça a ordem.

Neste momento, sintonizamos o pensamento de Judith Butler (2003), quando discutindo a obra de Júlia Kristeva, no que tange às abjeções, destaca “o uso regular da idéia estruturalista de um tabu construtor de fronteiras para construir o sujeito singular por exclusão” (BUTLER, 2003, p. 191). Um mundo constituído e dividido em “interno” e “externo”, sendo nesta última parte que se encontram os excrementos, o que está de fora, *o abjeto*. Esse é o lugar, em nossa sociedade, daqueles sujeitos mulheres que negociam prazeres da ordem do desejo, das práticas eróticas e sexuais. Esse é o lugar das prostitutas. Esse lugar, configura, também, uma “não identidade”, ou algo que era originalmente parte da identidade, mediante a ejeção, ou expulsão para o mundo externo. É transvalorizado, segundo Butler, em uma alteridade conspurcada. Em sua apropriação de Young², Butler acrescenta que o repúdio de corpos em função de seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma “expulsão”, seguida de uma “repulsa”, que fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade.

Suely é a mulher que tem de cuidar de si, sem outro Mateus, ou outras promessas de realização amorosa, de *um outro* que a ampare, que a acompanhe em seus projetos, tal como as expectativas sociais legitimam. Em Iguatu, reencontrara um antigo namo-

2. Judith Butler destaca os excertos de Kristeva para explicar o que chama de “ser abjeto”, fazendo referência a Iris Young: “The Politics of Difference”; artigo publicado em 1988: Abjection and Oppression: Unconscious Dynamics of Racism, Sexism, and Homophobia.

rado com quem voltara a se envolver, porém sem o arremesso na paixão, como experimentara com Mateus. Seu maior desejo, nesse momento, é sair de Iguatu. Corre os bares, na noite, todos os locais onde os homens se reúnem para trabalhar, jogar, beber e vende todos os bilhetes que encomendara. Aos poucos, cresce, entre as mulheres que a rodeiam, um misto de admiração, medo e solidariedade. Por algum tempo, sai da casa da avó. A tia, afinal, vai vê-la, demonstra sua amizade e lhe compra roupas para a tal noite no paraíso. Chega o momento. O sorteio foi realizado. Há um ganhador e o saldo financeiro é muito bom para Hermila, que tira o dinheiro da passagem e de pequenos gastos, deixando com a avó uma quantia para que Mateuzinho fique com ela, até que consiga trabalho e remuneração para o sustento dos dois. Como, em geral, vem ocorrendo nos inúmeros deslocamentos migratórios, a rede de amigos e familiares é acionada quando é sentida a necessidade de mudança de lugar. Hermila, ao decidir-se sair de Iguatu, contatara uma amiga sua para ficar com ela por um tempo.

A avó de Hermila, também, reorganiza seu modo de compreendê-la, tendo que abrir mão de alguns de seus princípios, ou de seus ideais. Em uma das raras cenas de demonstração de afetos, a avó lhe fala com ternura e toma como inevitável o que está acontecendo. Entre a avó e a tia, Hermila parece estar enredada na mesma trama social que reproduz o “lugar das mulheres”, como aquele dos dramas de amor, abandono e de busca de alternativas mais prementes às suas sobrevivências.

Propositadamente, após estas cenas, há uma rápida sequência de imagens, nas quais diálogos rápidos anunciam o momento esperado. É visível, em Suely, ansiedade, medo e coragem.

A expressão do rosto de Suely, no encontro com o homem que vence o sorteio, revela o seu desgosto. Se para o “ganhador”, naquela noite, de fato, ele estaria no paraíso, para Suely, nos parece que o caminho seria um outro. Ela tem pressa, entretanto, ele diz que a noite é longa. Suely prometera e teria de cumprir. Seu desprazer é visível. Nestas cenas, destacam-se as reproduções de um sistema de representações, no âmbito do qual os homens têm instinto sexual ativo e estão permanentemente dispostos a satisfazê-los, assim como as mulheres. Sem a construção do amor romântico, retraem suas possibilidades de prazer. Hermila continuaria ligada a sua antiga paixão.

Supomos que as intenções do construtor desta narrativa e do diretor tenham sido as de mostrar situações que parecem ser “naturalmente” próprias à vida das mulheres: as expectativas construídas sobre parceiras amorosas, a dor de amar, os abandonos constantes de seus parceiros nessas relações, além da criatividade e força para seguir em frente, vencer batalhas cotidianas. Contudo, papéis sociais, identidades, deslocamentos aparecem colados a imagens já produzidas e naturalizadas no sistema de gênero.

De acordo com Lauretis (1994, p.228):

a construção de gênero ocorre, hoje através das várias tecnologias do gênero (p.ex., o cinema) e discursos institucionais (p.ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim poder produzir, promover e “implantar” representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens do discurso hegemônico.

Certamente, a proposta dos produtores e do diretor deste filme traduz-se na valorização positiva da representação da mulher nordestina e pobre, que em meio às dificul-

dades constantes em que está imersa, busca saídas ousadas, anticonvencionais, com muita coragem, enfrentando o poder normativo, desfazendo enlaces, relações familiares, fraturando identidades, deslocando-se de territórios conhecidos. Nesse sentido, a narrativa nos comove, sobretudo, em cenas de despedidas, de rupturas marcadas por ruídos secos, ausência de sons. Só falas e expressões do rosto e dos corpos denunciam o sofrimento que acompanha as buscas de alternativas diante da escassez de recursos.

Contudo, nossa reflexão incide, também, sobre as perspectivas duais que se apresentam nesta narrativa, nos efeitos traduzidos na construção dos sujeitos do gênero, apresentados como distintos, em posições notadamente opostas e excludentes.

Mateus e Hermila, personagens em destaque, reproduzem masculinidades e feminilidades, encaixadas num sistema de relações de gênero que opõe e exclui, que fratura sujeitos em identidades distintas, muito especialmente quando se trata de focalizar relações de intimidade, relações amorosas e de obtenção de prazer sexual e erótico.

Se a passagem de Hermila a Suely rompe com os referenciais de mulher submissa, frágil, ou sem escolhas, envolvimento no amor e na paixão, entretanto, expressam um ideal romântico quebrado, mas insistentemente buscado, como sinônimo de felicidade e autonomia. Segundo Ana Sofia Neves (2007, p. 622), “as relações de gênero constroem e determinam papéis, funções, comportamentos e expectativas sociais sobre o amor e a intimidade não facilmente transponíveis, nem abandonáveis”.

Estes recortes, feitos especialmente para este texto, constituem-se em uma das muitas interpretações possíveis da narrativa deste filme. O cinema permite-nos, desse modo, apreender representações sobre a

condição em que vive uma grande parcela de um “mundo feminino”, naturalizado, a partir de determinadas construções histórico-políticas. Interessa-nos, também, que a produção cinematográfica, também, seja produtora de imagens e narrativas que se contraponham aos modelos normativos.

Aqui, torna-se importante ressaltar que os filmes brasileiros ainda são vistos por um pequeno público e com certa resistência. Muito comumente, nas salas de aula, ouvimos comentários sobre a forma como costumam focalizar os dramas, a falta de expectativas de parte de algumas das camadas da população brasileira. Uma parte que não quer se reconhecer nesses filmes, que prefere os filmes americanos, as comédias, ficções científicas, filmes de lutas, em que o entretenimento, ou a ausência de conflitos e problemas sociais, seria a motivação principal.

“O Céu de Suely” é um filme muito forte, provocante, que nos sustenta com o olho na tela e também nos pede para nos desprendermos dela, porque essa realidade faz sentido, constrói um possível reconhecimento da distinção e desigualdade nas relações de gênero, relações de poder que se configuram em perdas, ganhos e muitas restrições às posições de sujeito em que se encontram muitas mulheres. É sugestivo, à nossa reflexão, que a personagem de Hermila busque alternativas como as de Suely, enquanto outras mulheres permaneçam no lugar, atualizando os jogos repetitivos no conjunto das relações de gênero, tendo como prioridades a busca de um amor, do parceiro ideal, do provedor econômico, talvez, não pela falta de decisão e coragem, mas em função do silenciamento de suas dores, dos seus desejos e de muitas outras sensações e sentimentos produzidos como efeitos da “naturalização” do que sejam as diferenças de gênero.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

FREIRE, Jurandir Costa Freire. A Invenção do Amor. Entrevista concedida a Cássio Starling e Carlos Alcino Neto. **Jornal Folha de São Paulo, Caderno MAIS**, p 4-6, 15 nov. 1998. Disponível em: <<http://jfreirecosta.sites.uol.com>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

HEILBORN, Maria Luiza. Gênero: um olhar estruturalista. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Orgs.). **Masculino, Feminino, Plural: gênero na interdisciplinaridade**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

KAMITA, Rosana Cássia. Luz e Sombra: relações de gênero no cinema. In: KAMITA, Rosana C.; ASSIS, Gláucia de Oliveira; SILVA, Cristiani Bereta da Silva. **Novos olhares, muitos lugares**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamento do feminino: a mulher freudiana na passagem para a Modernidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MALUF, Sonia W. Corporalidade e desejo: tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. **Revista Estudos Feministas**, ano 10, jan./jul. 2002.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito “do amor romântico”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 7, n 1/2, 1999.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.20, n.2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel. **A mulher vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NOTA SOBRE A AUTORA

Sandra Maria Nascimento Sousa possui Doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000). Atualmente é Professora Associada 1 da Universidade Federal do Maranhão. Tem experiências na área de Sociologia e Antropologia, atuando principalmente na produção de conhecimento relativo aos seguintes temas: gênero e sexualidade, relações de gênero, memória e identidade, desigualdades sociais e cultura histórica. Ministra aulas e orienta trabalhos de alunos da Graduação e Pós-graduação em Ciências Sociais e do Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade. Coordena grupo de estudos e pesquisas na temática destacada.

Recebido em: 04.10.10

Aprovado em: 04.07.11