



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

O CORPO RIFADO

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientanda: Patrícia Abel Balestrin

Orientadora: Guacira Lopes Louro

Porto Alegre

2011

Patrícia Abel Balestrin

O Corpo Rifado

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovada em 08 dez. 2011.

Profa. Dra. Guacira Lopes Louro - Orientadora

Prof. Dr. Luiz Paulo da Moita Lopes - UFRJ

Prof. Dr. Edvaldo Couto - UFBA

Profa. Dra. Rosângela de Fátima Rodrigues Soares - UFRGS

Profa. Dra. Dagmar Elisabeth Estermann Meyer - UFRGS

Dedico esta tese à Guacira Lopes Louro, uma mulher que fez e faz muita diferença em minha (e em muitas outras) vida(s).

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que estiveram comigo e, de algum modo, ajudaram-me a construir este olhar que nesta tese apresento, dedico esta música de Arnaldo Antunes:

O Seu olhar

O seu olhar lá fora
O seu olhar no céu
O seu olhar demora
O seu olhar no meu
O seu olhar seu olhar melhora
Melhora o meu
Onde a brasa mora
E devora o breu
Como a chuva molha
O que se escondeu
O seu olhar seu olhar melhora
Melhora o meu
O seu olhar agora
O seu olhar nasceu
O seu olhar me olha
O seu olhar é seu
O seu olhar seu olhar melhora
Melhora o meu

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Guacira Lopes Louro, com quem tive o prazer de conviver e aprender muito a cada encontro. Sem dúvida, “seu olhar seu olhar melhora, melhora o meu...” Admiração, respeito, carinho e gratidão.

Agradeço o apoio que tive de toda minha família nestes anos de dedicação ao Doutorado. Sei que todos/as estiveram na torcida, aguardando o momento em que minha vida ‘voltaria ao normal’. Em especial, agradeço aos meus sobrinhos, Guilherme e Gustavo, que são capazes de transformar meu olhar a cada encontro.

À minha mãe, ao meu pai e à Lourdes por dedicarem a mim uma atenção e um cuidado que espero poder retribuir em breve. Às minhas irmãs, Jacque e Bruna, que estão sempre dispostas a ouvir sobre minhas andanças e viagens: sei que guardam por mim um amor incondicional. Ao meu irmão, Guaraci, pelo carinho, pela prontidão em me socorrer nos momentos de ‘crise’ do meu computador e por me dar todo suporte necessário nessa área.

Agradeço aos meus amigos e amigas que estiveram comigo, perto ou longe, sempre. Visitas, e-mails e telefonemas foram imprescindíveis nos períodos de ‘exílio voluntário’ para o término deste trabalho. Um agradecimento especial às amigas Dé e Eliane, que foram incansáveis na escuta de todos os momentos. À

Michele e Dago pela amizade que pudemos construir a partir de um encontro na academia: como senti falta de vocês em Porto Alegre! Um agradecimento particular à Pri, querida amiga que a vida acadêmica também me apresentou. À Marta e Pocahy pelas leituras cuidadosas que fizeram das primeiras tentativas de escrita desta tese e pelos encontros de orientação que tivemos com Guacira no decorrer de nossas trajetórias. Às amigas que perduram ao tempo, resistem às mudanças dos ventos e melhoram meu olhar a cada estação. À Laudeci, por seu olhar atento e profundo que muito me inspirou neste último semestre: “Eu bem sabia que a nossa visão é um ato poético do olhar” (BARROS, Manoel de, 2010, p. 65). Ao Gilson, pela sensibilidade rara de um olhar médico cuidadoso. Ao Mário, que chegou aos instantes finais desta produção, pela história que começamos a escrever juntos, como um roteiro que ficara congelado no tempo para vir a ser este “bom encontro”, numa deixa do acaso.

A todos/as colegas do GEERGE e aos professores e professoras que compõem nossa Linha de Pesquisa, muito obrigada por tudo! Uma gratidão especial às professoras Dagmar e Rosângela pela troca afetiva e intelectual que pudemos estabelecer durante estes últimos anos, especialmente ao longo dos estágios docentes realizados em suas disciplinas e também pela disponibilidade em participarem da banca examinadora deste trabalho. Um agradecimento especial à professora Jane Felipe, com quem pude compartilhar momentos de docência e alegre convivência; agradeço particularmente pela oportunidade de realizar meu primeiro estágio docente na Faculdade de Educação, ainda no período do mestrado. Ao professor Edvaldo Couto, agradeço pela disponibilidade de participar da banca examinadora e pelas ideias compartilhadas no mundo virtual que muito nos inspiram na vida. Sua presença em Porto Alegre nos alegra muito!

Um agradecimento particular à professora Rosa Maria Bueno Fischer pela oportunidade de realizar estágio docente em sua disciplina, pelas leituras indicadas, pelos materiais emprestados e pelas trocas que tivemos nos diversos momentos durante o curso.

Agradeço pela disponibilidade e pelas contribuições da banca de qualificação do projeto, formada pelas professoras Rosa Maria Bueno Fischer e Eli Fabris e pelo professor Luiz Paulo da Moita Lopes.

Agradeço a todas as instâncias acadêmicas que possibilitaram que eu realizasse o doutoramento cumprindo com os prazos e exigências da bolsa CAPES-REUNI com a qual pude contar durante os quatro anos de curso. Um agradecimento particular ao Jorge Ribeiro, coordenador do PPGEdU, pela sua generosidade e confiança. Por fim, permito-me um agradecimento especial à Mary (*in memoriam*) pela dedicação e amorosidade com que sempre cuidou de todos os assuntos acadêmicos os quais necessitei de auxílio.

“(...) a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.”
(LISPECTOR, Clarice, 2009, p. 5)

RESUMO

O Corpo Rifado trata-se de uma tese onde procuro acompanhar a trajetória da protagonista de um filme brasileiro e sua tentativa de se reinventar diante das condições de possibilidade existentes naquele contexto. *O Céu de Suely* (2006) narra a história de Hermila, uma jovem que volta de São Paulo para sua cidade natal, no interior do Ceará, com seu filho pequeno. Ela aguarda a chegada de seu amor. Logo ela se dá conta de que Mateus não cumprirá com a promessa de encontrá-la. Diante disso, Hermila cria estratégias de sobrevivência enquanto sonha: sair daquele lugar custe o que custar. A tese lança *um* olhar possível sobre *O Céu de Suely*. Os itinerários de gênero e sexualidade experimentados por Hermila ao longo da trama fílmica ocupam o centro desta tese, bem como alguns itinerários de outras mulheres que fazem (parte de sua) história. O mergulho nesse filme específico foi regido tanto pelo aporte teórico que sustenta esta tese (especialmente a teorização desenvolvida por Judith Butler em composição com os estudos foucaultianos em torno da sexualidade e do poder) como pelo recurso metodológico escolhido (“etnografia de tela”). A pesquisa toma como ponto de partida o filme dirigido por Karim Aïnouz e a análise de enunciados que compõem e se articulam em torno (d)o gênero, (d)a sexualidade e (d)a brasilidade. Na análise que faço, procuro dar ênfase a enunciados performativos que indicam *um* lugar para a mulher, *um* modo de ser mulher (brasileira), *um* jeito de exercer a sexualidade, bem como, a enunciados que parecem subverter a ordem do gênero e da sexualidade. A partir do (e com o) filme, questiono: Que enunciados performativos são reiterados para a constituição de uma suposta identidade da ‘mulher brasileira’? Que enunciados indicam possibilidades de resistência, subversão e ressignificação? Que outros enunciados parecem manter normas regulatórias do gênero e da sexualidade? Como a linguagem cinematográfica empregada neste filme produz sentidos, provoca deslocamentos, desestabiliza, mantém, visibiliza e invisibiliza determinados modos de ser mulher? Ainda que essas questões não sejam assertivamente respondidas na tese, elas indicam um percurso. O filme aponta para possibilidades de resistência e subversão e, no mesmo instante, aciona performativos de gênero e sexualidade. A ação de rifar-se pode ser lida como a possibilidade de agência da protagonista naquele contexto. Encerro, ao lado de Hermila, uma jornada compartilhada que nos convoca novamente ao deslocamento, outra vez na estrada.

Palavras-chave: gênero - sexualidade - brasilidade - performatividade - agência - cinema.

ABSTRACT

O Corpo Rifado is a thesis where I try to follow the trajectory of a Brazilian film's protagonist and her attempt to reinvent herself in the conditions of possibility existing in her living context. The film *O Céu de Suely* (2006) tells the story of Hermila, a young woman who returns from Sao Paulo to her home town in the interior of Ceará, taking together her young son. She awaits the arrival of her lover, Mateus. But soon she realizes that he will not fulfill his promise of meeting her. From then on, Hermila creates survival strategies. At the same time, she dreams about leaving that place at all costs. The thesis looks at the possibilities given by the Film. The itineraries of gender and sexuality experienced by Hermila and plotted along the scenes occupy the center of this thesis, as well as some others routes taken by women who are part of the story. The immersion in this particular film was governed by both the theoretical approach that supports this thesis (especially the theory developed by Judith Butler in composition with the Foucauldian studies of sexuality and power) and the methodological approach chosen ("ethnography of the screen"). The research's starting point is the film (directed by Karim Ainouz) and the analysis of statements organized around concepts of gender, sexuality and Brazilianness. In the analysis I try to emphasize the performative utterances that build a certain place for women, a certain way of being a woman (or a Brazilian woman) and a certain way to exercise sexuality, as well as the statements that seem to subvert the order of gender and sexuality. From and with the movie, I introduce the following questions: What performative utterances are repeated to form a supposed identity of the Brazilian woman? Which statements indicate possibilities of resistance, subversion and redefinition? What other statements seem to maintain regulatory standards of gender and sexuality? How the cinematographic language used in the film makes sense, causes displacement, destabilizes, maintains and renders certain ways of "being a woman" visible or invisible? While these questions are not answered assertively in the thesis, they indicate a route. The film points out to possibilities of resistance and subversion, and simultaneously, triggers gender and sexuality's performatives. The raffle's action can be read as the possibility of an agency of the protagonist in that context. Along with Hermila, I conclude a shared journey which, once more, calls to the displacement, on the road again.

Keywords: gender - sexuality - Brazilianness - performativity - agency - cinema.

SUMÁRIO

SINOPSE	10
<i>TRAILER</i>	15
<i>MAKING OF</i>	18
NOS BASTIDORES: FRAGMENTOS.....	28
1 A ESTRADA	43
DO FILME.....	46
DO GÊNERO.....	55
2 A ESPERA	74
“A MAIOR PAIXÃO DO MUNDO”	74
A ESPERA TEM GÊNERO?	80
3 A RIFA	87
EM IGUATU TUDO SE RIFA.....	87
O QUE PODE UM CORPO?.....	102
EROTISMO E BRASILIDADE.....	132
4 A PARTIDA	147
“PRECISO IR”	147
REFERÊNCIAS	158
EXTRAS	174
CADERNO DE CAMPO	175
TRILHA SONORA	177

SINOPSE

O Céu de Suely (2006) narra a história de Hermila, uma jovem que volta de São Paulo para sua cidade natal, no interior do Ceará, com seu filho pequeno. Ela aguarda a chegada de seu amor. Logo ela se dá conta de que Mateus não cumprirá com a promessa de encontrá-la. Diante disso, Hermila cria estratégias de sobrevivência enquanto sonha: sair daquele lugar custe o que custar.

O Corpo Rifado trata-se de uma tese onde procuro acompanhar a trajetória da protagonista de *O Céu de Suely* e sua tentativa de se reinventar diante das condições de possibilidade existentes naquele contexto. Os itinerários de gênero e sexualidade experimentados por Hermila ao longo da trama fílmica ocupam o centro desta tese, bem como alguns itinerários de outras mulheres que fazem (parte de sua) história. O mergulho nesse filme específico foi regido tanto pelo aporte teórico que sustenta esta tese como pelo recurso metodológico escolhido.

Embarco nesta pesquisa como quem decide pegar uma estrada. As pistas de como transitar por essa rodovia são construídas no próprio movimento de investigar. Desembarco com Hermila em Iguatu e experimento uma proximidade um tanto arriscada com o chamado objeto de pesquisa. Apoio-me em referências que não costumam oferecer itens comuns de segurança à viajante ou mesmo um seguro relativo a acidentes de trânsito. Referências que sinalizam mais riscos do que respostas; produzem mais perturbação do que sossego. Refiro-me à teorização desenvolvida por Judith Butler - em especial, a que envolve o conceito de performatividade de gênero - em composição com os estudos foucaultianos em torno da sexualidade e do poder. Na análise que faço, procuro dar ênfase a enunciados performativos que indicam *um* lugar para a mulher, *um* modo de ser mulher (brasileira), *um* jeito de exercer a sexualidade, bem como, a enunciados que parecem subverter a ordem do gênero e da sexualidade.

A pesquisa toma como ponto de partida o filme dirigido por Karim Aïnouz e a análise desses enunciados performativos que compõem e se articulam em torno (d)o gênero, (d)a sexualidade e (d)a brasilidade. A partir do (e com o) filme,

questiono: Que enunciados performativos são reiterados para a constituição de uma suposta identidade da ‘mulher brasileira’¹? Que enunciados indicam possibilidades de resistência, subversão e ressignificação? Que outros enunciados parecem manter normas regulatórias do gênero e da sexualidade? Como a linguagem cinematográfica empregada neste filme produz sentidos, provoca deslocamentos, desestabiliza, mantém, visibiliza e invisibiliza determinados modos de ser mulher?

Das pistas metodológicas encontradas na estrada desta pesquisa, deparo-me com a “etnografia de tela”² - expressão utilizada por Carmem Silva Rial (2005, p. 120-121) para designar “uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo, etc.” aliando-se a ferramentas “próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações).” Aposto especialmente nesse recurso metodológico para esta pesquisa. Além disso, tomo como inspiração a produção de teóricas fílmicas feministas, bem como outros estudos que envolvem análise fílmica e de imagens.

Como nos lembra Diana Rose (2008, p.349) é “impossível descrever tudo o que está na tela”. A autora argumenta que no processo de análise de materiais audiovisuais é preciso “transladar”. Entendo que a translação seria uma espécie de tradução de uma linguagem específica para outra. A autora afirma que sempre algo ficará de fora, assim como algo poderá ser acrescentado nessas análises; as escolhas feitas em torno da ‘transcrição’ devem ser guiadas pelo aporte teórico que sustenta a pesquisa. Não apenas o que reconheço como presença e ausência no

¹ Escrevo ‘mulher brasileira’ no singular para, em seguida, tensionar/pluralizar o termo e pensar na fabricação, nos dispositivos, nos investimentos constantes em torno dessa feminilidade muitas vezes forjada como ‘natural’ e ‘nativa’ - como se fosse mesmo da nossa ‘natureza’ ser assim.

² Utilizo aspas duplas para indicar expressões utilizadas por autores e autoras que cito ao longo da tese, bem como para sinalizar as citações de um modo geral e aspas simples para marcar termos que busco problematizar.

texto fílmico são relevantes para a análise, como também aquilo que decido mostrar às leitoras³ da tese.

Além das sequências fílmicas selecionadas a partir do registro em caderno de campo, coloco em cena outros materiais, tais como depoimentos do diretor, de artistas e de críticos de cinema sobre esse filme específico, bem como fragmentos de músicas e de literatura.⁴ Os materiais ‘exteriores’ ao filme foram, de algum modo, evocados pelo próprio filme para compor esta tese. Eles foram escolhidos a partir da experiência que tive com o filme, na experiência daquilo que o filme fez passar por mim.

A tese lança *um* olhar possível sobre *O Céu de Suely*. Assim como na produção de um filme, na construção de uma tese, as escolhas quanto ao que mostrar, como mostrar, a partir de que perspectiva mostrar também fazem toda diferença no ‘produto final’. A experiência de ler o roteiro⁵ desse filme assemelha-se à leitura do projeto desta tese: percebem-se diversas alterações no percurso entre o previsto (no roteiro e no projeto) e o agora visto (no filme e na tese). Cada escolha é movida por *um* olhar produzido no ato mesmo de ver, fazer, ler, escrever, filmar, editar e finalmente publicar/mostrar. No filme, o diretor garantiu espaço para o improviso, abrindo espaço para que atores e atrizes pudessem criar durante as filmagens. E nesta tese, há espaço para o improviso?

Um texto acadêmico pode aniquilar um texto fílmico. Temo que isso aconteça. Esta tese talvez assuma mais um tom de ensaio. Um ensaio que, quem sabe, expressa o anseio de transladar da tela para a escrita (acadêmica) um pouco de poesia. *O Céu de Suely* é poesia pura. Quero roubar palavras e cenas para

³ Assumo na escrita desta tese uma linguagem que utiliza duas estratégias (feministas) de escrita: uma que coloca os termos no feminino e no masculino utilizando os já conhecidos “os/as” e outra que alterna os termos, ora no feminino, ora no masculino ao longo do texto.

⁴ Para diferenciar os fragmentos de músicas e de literatura das demais citações da tese, optei por colocá-los centralizados no corpo do texto com a referência em nota de rodapé. As falas correspondentes aos depoimentos sobre o filme e aos diálogos presentes no filme aparecem no corpo do texto em itálico; ou separadas do texto, com fonte menor e espaçamento simples.

⁵ O roteiro de *O Céu de Suely* foi publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, como parte da coleção Aplauso Cinema Brasil e está disponível em: <http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.501/12.0.813.501.pdf>. (último acesso em 30.10.2011) Não me detive no estudo do roteiro, porém percebi que há diferenças significativas entre o que foi projetado e pensado antes das filmagens e o que efetivamente foi executado ou, ainda, o que ficou na edição final. Muitas cenas foram retiradas e outras tantas inseridas, num processo similar ao que vivi durante a escrita desta tese.

compor esta tese. Palavra roubada. Cena transladada. Transformada. Reeditada. Inventada. A voz feito palavra.

O roteiro de *O Corpo Rifado* é composto de quatro capítulos, além desta *Sinopse*, do *Trailer* e do *Making Of*. Na última parte da tese intitulada *Extras* acrescentei um anexo com a *Trilha Sonora* do filme e da tese.

A ideia de 'estrada' percorre toda a tese, acionando diferentes sentidos. No *Trailer* apresento, de forma rápida, as pistas que me conduziram na estrada desta pesquisa. O *Trailer* é acompanhado de duas fichas técnicas relativas ao filme e à tese. No *Making Of*, descrevo os trajetos, desvios e rotas percorridos ao longo dessa empreitada, enfatizando as escolhas metodológicas e os bastidores da pesquisa. No capítulo intitulado *A Estrada*, trabalho com dois outros sentidos: a estrada na trama fílmica e a estrada de gênero e sexualidade. Essa última é a estrada que mais me interessa percorrer ao longo desta tese.

Procurei subdividir as seções mais ou menos conforme o espaço ocupado no filme pelas imagens e temáticas trabalhadas em ambos: tese e filme. *A Estrada* ocupa um lugar central e está presente ao longo da trama, embora tenha uma cena/um capítulo inicial que nos convida a embarcar neste filme/nesta tese. Desembarcamos com a jovem Hermila e seu filho pequeno em Iguatu, interior do Ceará, e acompanhamos sua trajetória. Na análise de narrativas clássicas, procura-se o chamado “arco da trama” nos “três atos” que marcam os acontecimentos de um filme.⁶ Acredito que os três atos nesta obra específica estariam distribuídos nos três capítulos seguintes: a espera, a rifa e a partida.

⁶ Ana Maria Bahiana (2011), durante o curso “Como ver um filme” sintetizou o arco da trama, com base na definição da narrativa aristotélica, da seguinte forma: no primeiro ato, somos apresentadas às personagens e seus problemas, anseios, oposições (esse primeiro ato dura em torno de 15 a 20 minutos). O segundo ato, mais longo, apresenta as ramificações do problema, o auge do conflito e a primeira tentativa de resolução do mesmo. O terceiro ato traz uma ‘resolução’ para a história. Esses três atos equivalem à jornada do herói que passaria de um mundo da inocência para uma jornada de provações e culminaria com a conquista do troféu. Não tenho aqui a intenção de averiguar se a obra que analiso se enquadraria na descrição de uma narrativa clássica. Vale notar que a análise comentada por Ana Maria Bahiana parece se aproximar das análises fílmicas estruturalistas, diferindo da proposta deste ensaio que está apoiado numa perspectiva pós-estruturalista. Utilizo essa terminologia mais para me inspirar na construção da estrutura da tese do que propriamente para a análise do filme.

O capítulo que intitula *A espera* corresponde a um espaço de tempo relativamente curto e, ao mesmo tempo, intenso na trama, momento de angústia vivido pela protagonista Hermila que espera o seu amor que não chega. *A rifa* é o capítulo fundamental da tese e refere-se ao momento crucial do filme: quando Hermila decide rifar-se para conseguir o dinheiro necessário para sair daquele lugar. Diria que a rifa dispara um conjunto de estratégias de resistência e subversão, num movimento de reinvenção de si mesma e da possibilidade de uma outra vida. No mesmo instante, mas não com a mesma intensidade, são acionados performativos de gênero e sexualidade que reverberam e reiteram normas. Aqui me demoro, me rendo. O capítulo final, *A partida*, tornou-se a despedida do filme e da própria tese. Com ele encerro, ao lado de Hermila, uma jornada compartilhada. Enquanto ela se despede de Iguatu, eu me despeço desta tese. Certamente uma parte de nós segue em Iguatu.

TRAILER

Pesquisa em educação. Pesquisa com cinema. Pesquisa sobre gênero e sexualidade. Em construção. Busca por enunciados. Discursividades que constituem mulheres. Feminilidades. Performatividades. Resistência. Norma. Subversão. Agência.

Cinema como pedagogia. Cinema como pedagogia cultural. Cinema como pedagogia de gênero e de sexualidade. Cinema brasileiro. Produção (da) brasileira. Corpo. Corpo feminino. Sexualidade. Brasilidade. Erotismo.

Etnografia. Etnografia de tela. Um filme. Encontro com a tela. Encontro com mulheres na tela. E outra fora da tela e ao mesmo tempo dentro. Protagonista do filme e protagonista da tese. Reinventam-se. Misturam-se. Produzem. Olhares outros sobre si mesmas. Sobre a vida. Sobre a sexualidade. Sobre o que, afinal, é ser mulher? Que mulher é (im)possível hoje?

O Céu de Suely é, agora, *O Corpo Rifado*. Filme e tese buscam algo em comum ou talvez incomum. Uma sintonia possível. Um encontro.

Não é fácil fazer um filme simples. Simples no sentido de extrair significados que não carecem de autoexplicação, mensagens dadas com um corte preciso, um plano estático que se alonga um pouco mais, uma profundidade de campo que instala corpos ao fundo como se fossem vultos, um foco de luz no lado esquerdo do rosto da mulher. Não é fácil também explicar o que se passa diante de um filme desses, um filme que cresce dentro do espectador e que o implode aos poucos. (HESSEL, Marcelo, 2006)

Ficha Técnica - Filme

Título original: O Céu de Suely

Gênero: drama

Duração: 88 minutos

Lançamento (Brasil): 2006

Estúdio: VideoFilmes; Celluloid Dreams; Shotgun Pictures

Distribuidora: VideoFilmes

Direção: Karim Aïunoz

Argumento: Maurício Zacharias e Karim Aïunoz

Roteiro: Mauricio Zacharias; Felipe Bragança e Karim Aïunoz

Produção: Walter Salles; Maurício Andrade Ramos; Hengameh Panahi; Thomas Häberle e Peter Rommel

Produtores associados: Christian Baute e Luís Galvão Teles

Produção executiva: João Vieira Jr.

Direção de produção: Dedete Parente Costa

Co-produção: Fado Filmes

Apresentacao: Videofilmes, Celluloid Dreams e Shotgun Pictures

Montagem: Isabela Monteiro de Castro e Tina Baz Le Gal

Direção de arte: Marcos Pedroso

Preparação de elenco: Fátima Toledo

Elenco principal

Hermila Guedes (Hermila); Georgina Castro (Georgina); Maria Menezes (Maria); João Miguel (João); Mateus Alves (Mateuzinho); Gerkson Carlos (Mateuzinho); Zezita Matos (Zezita); Marcélia Cartaxo; Flávio Bauraqui

Música: Berna Ceppas e Kamal Kassin

Som direto: Leandro Lima

Edição de som: Waldir Xavier

Fotografia: Walter Carvalho, ABC

Figurino: Marcos Pedroso

Maquiagem: Marcos Freire

Cabelo: Marcos Freire

Ficha Técnica - Tese

Título original: O Corpo Rifado

Gênero: feminino

Duração: 177 páginas

Lançamento (Brasil): 2011

Estúdio: GEERGE

Distribuidora: UFRGS

Direção: Guacira Lopes Louro

Argumento: Linha de Pesquisa Educação, Sexualidade e Relações de Gênero

Roteiro: Patrícia Abel Balestrin e Guacira Lopes Louro

Produção: Patrícia Abel Balestrin

Produtores associados: Dagmar Meyer; Edvaldo Couto; Luiz Paulo da Moita Lopes e Rosângela Soares

Produção executiva: Patrícia Abel Balestrin

Direção de produção: Guacira Lopes Louro

Co-produção: CAPES-REUNI

Apresentação: Faculdade de Educação

Montagem: Patrícia Abel Balestrin

Direção de arte (capa): Eliane Bruél

Direção de som e vídeo: Guaraci Balestrin

Preparação de elenco: Programa de Pós-Graduação em Educação

Elenco principal: Judith Butler, Michel Foucault, Guacira Lopes Louro.

Elenco de apoio: Adriana Piscitelli, Carmem Silvia Rial, Dagmar Meyer, David Córdoba Garcia, Diana Rose, Edvaldo Couto, Graeme Turner, Ismail Xavier, Jacques Aumont, Jacques Derrida, Jane Felipe, Jonathan Culler, John Austin, Jurandir Freire Costa, Laura Mulvey, Laurent Jullier e Michel Marie, Linda Nicholson, Luiz Paulo da Moita Lopes, Maria Filomena Gregori, Mariza Corrêa, Miriam Adelman e Lennita Ruggi, Mirian Goldenberg, Pablo Pérez Navarro, Richard Miskolci e Larissa Pelúcio, Rosa Maria Bueno Fischer, Rosângela Soares, Sandra Fischer, Sara Salih, Silvana Goellner, Stuart Hall, tânia swain, Teresa de Lauretis, Tomaz Tadeu da Silva e outros...

Inspiração: Adriana Calcanhoto, Altair Martins, Arnaldo Antunes, Badi Assad, bell hooks, Ceumar, Bartolomeu Campos de Queirós, Bernardo Mortimer, Chico Buarque, Clarice Lispector, Friederich Nietzsche, Gilles Deleuze, Guacira Lopes Louro, Karim Aïunoz, Luciano Bedin da Costa, Luiz Carlos Oliveira Jr., Manoel de Barros, Marcelo Hessel, Maria Bethânia, Maria Rezende, Mia Couto, Mônica Salmaso, Muni, Paulinho Moska, Ney Matogrosso, Patrícia Polayne, Rafael Vecchio, Regina Spósito, Rita Ribeiro, Roland Barthes, Win Wenders e muitas outras...

Making of

“Eu gosto do absurdo divino das imagens.”
(Manoel de Barros, 2011, p. 35)

Inicialmente é preciso dizer que esta tese não é sobre cinema, mas com o cinema. A tese em si é sobre gênero e sexualidade. Performatividade de gênero e sexualidade. No entanto, é necessário situar como entendo o cinema nesta pesquisa, bem como sua articulação com o campo da educação⁷. Além disso, parece-me importante comentar, ainda que brevemente, sobre o lugar que a imagem tem ocupado na contemporaneidade.

Susan Sontag (2008) argumenta que “na maneira moderna de conhecer, é preciso que haja imagens para que algo se torne ‘real’. Fotos identificam eventos. Fotos conferem importância aos eventos e os tornam memoráveis.” (p. 138). A autora investigou o efeito gerado pela veiculação de fotos de guerra: as escolhas feitas em torno do que mostrar, como mostrar e o que dizer dessas imagens fizeram toda diferença na sua interpretação ao longo do tempo. Segundo ela, enquanto palavras alteram, acrescentam e subtraem (p. 142); imagens mostram e evidenciam, imagens convocam, emocionam e comovem. Provavelmente as palavras são mais fáceis de serem esquecidas do que as imagens mostradas (p.152).⁸

⁷ Na perspectiva desta tese, a noção de “educação” é ampliada, como argumenta Dagmar Meyer (2009, p. 222): “(...) educação envolve o conjunto de processos através do qual indivíduos são transformados ou se transformam em sujeitos de uma cultura. Tornar-se sujeito de uma cultura envolve um complexo de forças e de processos de aprendizagem que hoje deriva de uma infinidade de instituições e ‘lugares pedagógicos’ para além da família, da igreja e da escola, e engloba uma ampla e variada gama de processos educativos, incluindo aqueles que são chamados em outras teorizações de ‘socialização’.”

⁸ Um dos argumentos utilizados pelo cineasta Jean-Luc Godard, segundo Vasconcellos (2008), diz respeito à primazia do visual sobre o sonoro - o que já enfatizava, em outras palavras, John Berger (1999). Em análises de textos da mídia, observa-se que há uma ênfase no estudo das imagens para além da conhecida função ilustrativa que elas teriam ao lado de um texto verbal. Segundo muitos, uma imagem pode dizer (muito) mais do que as palavras que lhe acompanham, assim como diferentes palavras podem produzir diferentes significados para as mesmas imagens.

Apoiado no trabalho de Jean-Luc Godard, Gilles Deleuze (2007) define imagem de um modo que desconstrói velhas dicotomias, dentre elas a separação entre as coisas e sua ‘representação visual’⁹ ou mental.

Existem imagens, as coisas mesmas são imagens, porque as imagens não estão na cabeça, no cérebro. Ao contrário, é o cérebro que é uma imagem entre outras. As imagens não cessam de agir e de reagir entre si, de produzir e de consumir. Não há diferença alguma entre as *imagens*, as *coisas* e o *movimento*. (DELEUZE, 2007, p. 57)

A expressão ‘imagem original’ é usualmente utilizada para indicar imagens captadas pelas câmeras e projetadas na tela e/ou reveladas no papel sem qualquer tipo de tratamento específico para modificar sua qualidade, seu conteúdo e/ou sua definição.¹⁰ Diria que, embora novas tecnologias estejam cada vez mais ‘interferindo’ nessas ditas ‘imagens originais’, ainda hoje convivemos com a ideia de que a imagem não mente. Em se tratando de cinema esta premissa ganha ainda mais realce: a imagem em movimento costuma ‘reproduzir’ o mundo como ele é aos nossos olhos. Como afirma Tomaz Tadeu da Silva (2003, p. 56): “A narrativa cinematográfica é, em grande parte e fundamentalmente, realista. É difícil imaginar o cinema sem a ilusão de realidade proporcionada pela construção narrativa [...]” O autor aponta ainda um paradoxo sobre o tema: “Ironicamente, a ‘realidade’ que o realismo supõe simplesmente apresentar é uma ilusão: em troca é bem real a realidade que ele produz.” (p. 57)

Sobre a disputa entre a pureza e o hibridismo no contexto do cinema brasileiro, Carlos Diegues (2007) afirma:

O desejo de uma arte pura nos aponta para o artefato ideal, pronto e irretocável, não passível de reprodução ou correção. O híbrido, ao contrário, nos remete ao que pode vir a ser, além dos limites rigorosos da pureza - o que vem depois é sempre necessário, embora nem sempre necessariamente melhor. O desejo de pureza na arte é um desejo de imobilidade. O produto híbrido, ao contrário, está quase sempre absorvendo o que lhe passa em volta, um presente em convulsão permanente.

⁹ Retomarei, mais adiante, o termo ‘representação visual’, bem como outros associados ao camaleônico conceito de representação.

¹⁰ Parece estar em jogo aqui uma luta entre o puritanismo e o hibridismo: para que uma imagem diga a ‘verdade’ é preciso que esteja livre de qualquer tratamento posterior? No entanto, há que se perguntar: a própria captação da imagem já não é, desde o início, um ato de interferir na produção desta ‘realidade’ e ‘verdade’?

Arriscaria dizer que o público brasileiro, de um modo geral, espera ver a chamada ‘realidade brasileira’ no cinema feito aqui, assim como nos programas televisivos feitos aqui, sejam eles documentários ou ficção. Parece inevitável essa busca, esse desejo, essa necessidade de ver na telona (ou na telinha) um ‘documento de identidade’. Seria uma citação daquilo que é considerado afinal ‘realidade’? Os discursos que produzem esta ideia de ‘realidade’ ou ‘verdade’ não estariam produzindo, ao mesmo tempo, o seu avesso, ou seja, aquilo que escapa, que desvia, que não se conforma?

Se a fotografia já era celebrada por esse ‘realismo’, “tal celebração é muito mais intensa no cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à natureza - o movimento.” (XAVIER, 2008a, p.18)

A imagem cinematográfica apareceu de pronto como radicalmente nova porque *está* em movimento (e não apenas porque representa um movimento). Foi essa ideia de uma imagem fundamentalmente diferente das outras imagens, porque possui uma qualidade diferente (porque não se contenta em acrescentar o movimento a uma imagem), que inspirou todas as primeiras reflexões teóricas sobre cinema. (AUMONT, 1993, p. 174)

O cinema, como afirma Graeme Turner (1997, p.69), “é um complexo de sistemas de significação e seus significados são o produto da combinação daqueles.” O autor compreende o cinema como uma prática significadora que combina uma série de sistemas significadores os quais funcionam em conjunto para dar sentido àquilo que vemos na tela: câmera, iluminação, som, *mise-en-scène*, edição, entre outros. Os filmes, de acordo com Turner (1997, p. 69) “são produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos de outros filmes. O cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história.”

Segundo Laurent Jullier e Michel Marie (2009, p. 10), o cinema é definido como “uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu (e ensinou) um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala, distribuídos em unidades contínuas de duração (os ‘planos’).” A análise dessas imagens em movimento exige que levemos em consideração a sequência das imagens - a montagem produz diferentes sentidos. Uma imagem isolada não possui o mesmo

sentido quando se liga a outras imagens numa montagem cinematográfica. Alguns autores (BERGER, 1999; DELEUZE, 2007; WENDERS, 1990) focalizam justamente o que há entre as imagens, o que não está exatamente na tela, aquilo que não aparece de imediato ou ainda a relação entre imagens. Talvez seja exatamente esse espaço que nos permita criar com e a partir das imagens em movimento; criar quem sabe novos movimentos que possam extrapolar a tela. Um movimento de pensamento, um pensar em movimento. O que pode um filme? O que se pode fazer com um filme?

Pensar sobre essas questões que por ora me tomam e sobre como, afinal, ler um filme remete-me a uma consideração de Gilles Deleuze (2007, p. 16-17) sobre o livro que escreveu com Félix Guattari: “(...) algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar.” Deleuze (2007) se referia à leitura de *O anti-Édipo* e dizia que pessoas consideradas sem cultura compreenderam imediatamente o livro, “graças a seus próprios hábitos, graças à sua maneira de se fazer um”. Seguindo nessa mesma direção, Clarice Lispector relata em entrevista¹¹ que data de 1977 uma experiência relativa a seu livro *A Paixão segundo G.H.*:

(...) um professor de Português do Pedro II veio lá em casa e disse que leu quatro vezes o livro e não sabe do que se trata; no dia seguinte uma jovem de 17 anos, universitária, disse que esse livro é o livro de cabeceira dela. Não dá pra entender... Ou toca, ou não toca. Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura que era, devia ser o mais rápido a me entender, não me entendia e a moça de 17 anos lia e relia o livro. Parece que eu ganho na releitura, né, o que é um alívio.

Acredito que algo parecido possa ocorrer na leitura de um filme: ou toca ou não toca, ou funciona ou não funciona para cada público, para cada sujeito. Antecipadamente não há como saber o que um filme pode, afinal, fazer conosco e vice-versa: o que nós podemos fazer com um filme. É na relação que estabelecemos com a imagem que se nos coloca que algo pode (ou não) acontecer. Imagino que as possibilidades de experiência com um filme, bem como as

¹¹ Entrevista disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok>. (último acesso em 10.11.2001)

possibilidades de leitura e de análise fílmica¹² são múltiplas e, ao mesmo tempo, singulares.

O cineasta Win Wenders (1990) nos fala do fascínio na realização cinematográfica e na potência existente em filmes que deixam “um espaço livre para todo o possível e imaginário”. O autor argumenta “Esses são, geralmente, filmes cujas imagens nem sempre acarretam de modo imediato interpretações.” (WENDERS, Win, 1990, p. 13-14) Em todo filme haveria espaço para interpretações variadas, no entanto parece haver filmes cujas narrativas permitem uma maior abertura ao espectador. Em geral, dividem-se as narrativas fílmicas em narrativas mais abertas e mais fechadas. Talvez essa ‘classificação’ aponte para uma maior ou menor possibilidade de ampliar os processos de significação, ou mesmo de preencher esses espaços ‘vazios’, porém, vale lembrar que os significados não estão lá, nem aqui. Os significados não são sempre outros?¹³ Sobre o processo de interpretação e significação das imagens, Fabiana Marcello (2008), apoiada em Foucault, afirma em sua tese:

Em suas análises e discussões sobre imagens, Foucault mostra que estas são irredutíveis às interpretações ou às significações, pois elas são e serão sempre inesgotáveis - não por incompetência daquele que olha, mas por resistência da própria imagem, que desdobra os ditos que se fazem sobre ela sempre em novas possibilidades, portanto, em novos ditos, que, por sua vez não darão conta, por mais que se esforcem, em abarcá-la por completo. (MARCELLO, Fabiana, 2008, p. 347-348)

Em ensaio sobre a pintura fotogênica, Foucault (2006) questiona: “Como reaprender não simplesmente a decifrar ou a alterar as imagens que nos são impostas, mas a fabricá-las de todas as maneiras?” O autor sugere que coloquemos as imagens em circulação para que sejam disfarçadas, deformadas, incandescidas, congeladas, multiplicadas. “Banir o tédio da Escrita, suprimir os privilégios do

¹² Vale notar, como aponta Fernão Pessoa Ramos (In: JULLIER & MARIE, 2009, p. 9) na apresentação à edição brasileira do livro *Lendo as imagens do cinema* que: “O desenvolvimento da análise fílmica ocorre nos anos 1960, quando surge coberta pelas asas amplas da semiologia, e depois pela psicanálise com cores lacanianas, carregando a tematização típica do sujeito pós-moderno, conforme pensado no quadro teórico do pós-estruturalismo francês. O domínio da análise, assim praticada, foi amplo. Atinge as universidades norte-americanas, rebatendo também em escolas de cinema brasileiras.”

¹³ Essa questão foi levantada pelo professor Luiz Paulo da Moita Lopes na qualificação do projeto, juntamente com outra: “A interpretação de qualquer discurso não seria exatamente promovida pelo ato de preencher vazios?”

significante, dispensar o formalismo da não-imagem, degelar os conteúdos, e agir, com todo conhecimento e prazer, nos, com, contra os poderes da imagem.” (p. 349-351).

Fazer uma pesquisa com/sobre imagens não seria uma forma de por essas imagens em circulação e, além disso, aproximar ainda mais o processo de conhecer do prazer de conhecer? Terá a imagem um ‘desejo’ de ser traduzível em palavras? Ou terá justamente o prazer de nos deixar sem palavras? de nos deixar simplesmente entregues ao olhar sem nome, sem legenda, sem tradução e sem ilusão?

Se “o cinema desempenha uma função cultural”, como nos lembra Turner (1997, p. 69), interessam-me particularmente as ‘pedagogias’ que ele tem exercido. É possível dizer que o cinema exerce uma importante e eficiente pedagogia, no sentido de que sempre ‘ensina’ modos de ser, de viver, de se comportar, mais do que isso, o cinema participa da produção de sujeitos e identidades através dos discursos que põe em movimento na tela. Um filme, como todo artefato cultural, veicula e faz circular ideias, valores, estilos de vida e outros produtos a eles associados. (LOURO, Guacira, 2000b, 2008a)

No texto *O Cinema como pedagogia*, Guacira Louro (2000b) analisa como determinadas representações de gênero e de sexualidade passaram a ser mais (ou menos) legitimadas e/ou marginalizadas pelo cinema dominante (de Hollywood) a partir das décadas de 1940 e 1950. O cinema hollywoodiano, ao se constituir numa poderosa indústria cultural passa a exercer uma pedagogia cultural abrangente e significativa, tornando-se “um sistema que vendia muito mais do que filmes. Essa indústria envolvia revistas, moda, produtos de beleza, discos, clubes de fãs... Ela ‘vendia’ um estilo de vida, ela ensinava um jeito de ser, ela construía e legitimava determinadas identidades sociais e desautorizava outras.” (LOURO, 2000b, p. 425)

Ao referir-se à posição privilegiada que o cinema ocupava durante todo o século XX, a autora ressalta ainda que se tratava de uma “instância que participava de um processo pedagógico mais amplo; uma instância que integrava e interferia nas redes sociais de poder.” (LOURO, 2000b, p. 426) É a partir deste argumento - de que o cinema sempre exerce uma pedagogia - que justifico a inserção desta

pesquisa no campo da educação, entendendo por educação um amplo processo que não se restringe às pedagogias escolares, tampouco às instituições reconhecidas como ‘educativas’.

Para Eli Fabris (2008, p. 179), o cinema “é uma pedagogia que ensina, no momento em que nos captura, seja nos fazendo olhar para as coisas, seja produzindo verdades sobre elas. Na medida em que os filmes vão produzindo sentidos, eles vão criando realidades, marcando posições para os sujeitos”. Embora esse não seja propriamente o enfoque de minha pesquisa, esse viés ‘interpretativo’ interessa-me, pois acredito que essas pedagogias culturais se fazem também por meio de reiterações de performativos¹⁴. As diferentes formas de educar os corpos, de algum modo, fazem uso de enunciados performativos que indicam como deve ser um corpo, um sujeito, uma realidade.

Michel Foucault, em seus diversos estudos, buscou analisar os processos envolvidos na produção de ‘verdades’: como ‘uma verdade’ torna-se ‘a verdade’? O interesse primordial que atravessou sua obra, de diferentes formas, parece ter sido sempre o de articular a produção de ‘verdade’ e seus efeitos de poder. No que se refere à sexualidade, em entrevista com Bernard Henri-Lévy, o autor questionou: “Como é possível que ela tenha sido considerada como o lugar privilegiado em que nossa ‘verdade’ profunda é lida, é dita?” (FOUCAULT, 1989, p. 229)

Nessa mesma entrevista intitulada *Não ao Sexo Rei*, Foucault (1989) chega a mencionar que tentaria mais tarde fazer um estudo do processo de patologização da mulher - o que infelizmente não se concretiza¹⁵. O autor afirma que:

Durante muito tempo se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade. “Vocês são apenas o seu sexo”, dizia-se a elas há séculos. E este sexo, acrescentaram os médicos, é frágil, quase sempre doente e sempre indutor de doença. “Vocês são a doença do homem”. (...) o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência. (FOUCAULT, 1989, p. 234)

¹⁴ A ênfase desta pesquisa recai sobre os enunciados performativos de gênero e sexualidade. As expressões *performativo/performatividade* serão desenvolvidas adiante.

¹⁵ Diz o autor: “Tentarei mais tarde fazer a história desta imensa ‘ginecologia’, no sentido amplo do termo.” (FOUCAULT, 1989, p. 234)

O autor menciona o desafio aceito pelo movimento feminista que - mesmo partindo do dispositivo da sexualidade - buscava naquele momento outras afirmações relativas ao corpo e ao prazer das mulheres. Foucault (2005a), como sabemos, desconstrói a hipótese de ter sido o sexo reprimido a partir do século XVIII, e afirma: “Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição do sexo o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna.” (p.17) O autor sintetiza: “Em suma, trata-se de determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder-saber-prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre a sexualidade humana.” O ponto essencial seria:

levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o “fato discursivo” global, a “colocação do sexo em discurso”. (FOUCAULT, 2005a, p. 16)

Tania swain (2006) inicia o texto *Entre a vida e a morte, o sexo*¹⁶ de forma provocativa:

“Sexo é vida” repete incansavelmente uma propaganda na TV. Ejaculação precoce? Falta de desejo? Pela internet recebo dezenas de mensagens: ative seu apetite sexual! frigidez? tome viagra, melhore seu desempenho! aumente seu pênis! mas eu não tenho pênis, quem sou eu? Libere seus feromônios, não sabe que o cheiro é sedução? Dança do ventre, pompoarismo, preciso me atualizar, perder esta barriga, levantar os seios, aumentar a bunda, ai esta celulite, e o dinheiro para a plástica?

Onde está meu perfume, meu xampu, meus cremes para tudo, preciso depilar a virilha, que cabelo mais crespo, ninguém assobia para mim, ninguém me olha, quem sou eu? meu desodorante venceu, estou suando, que roupa antiga, não transei esta semana, não tive nenhuma paquera, ninguém me disse que eu estava sexy, o que é ser sexy afinal? quem sou eu, não consigo seduzir, estou só, só, não sinto desejo, preciso me tratar, será que morri? quem sou eu? não casei, não tenho filhos, não sou mulher? não tenho pênis, não sou homem, quem sou eu?

A autora problematiza os tantos imperativos que governam nossas vidas e o quanto o “dispositivo da sexualidade” está em ação e precisa ser constantemente

¹⁶ Disponível em <http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys10/livre/anahita.htm> (último acesso em 08/11/2011).

‘renovado’ com tecnologias e estratégias diversas. “O dispositivo, portanto, inventa os corpos e os possui, cria-os ao defini-los e moldá-los enfatizando o prazer, sem defini-lo nem questioná-lo, para melhor apagar os traços de sua construção e domesticação.” (SWAIN, Tania, 2006)

A forma como entendo o conceito de sexualidade nesta pesquisa é pois como Foucault (2005a) a define: um dispositivo histórico e contingente que reúne práticas sociais em torno do corpo, seus usos e prazeres. Vale lembrar que ele entende dispositivo como um conjunto de estratégias de poder e saber que se ligam a determinados discursos para que exerçam efeitos de verdade. Sobre o dispositivo de sexualidade, podemos pensar que foi preciso que ‘a verdade’ sobre o sexo fosse dita e disseminada para que pudesse reger os comportamentos e desejos dos sujeitos de uma cultura. Ainda hoje, vemos essa “vontade de saber” muito associada ao sexo e à sexualidade.

Acredito que essa vontade de saber associada à sexualidade faz de suas pedagogias intensos dispositivos que produzem não apenas saberes e práticas em torno do corpo e seus prazeres - produzem também sujeitos detentores de *um* sexo, de *um* gênero e de *uma* sexualidade. Como aponta Silvana Goellner (2003a, p. 126), “a sexualidade é marcada pela interação de múltiplas tradições e práticas sociais, morais, religiosas, econômicas, médicas e jurídicas que variam consoante cada época e cultura.” Esses dispositivos pedagógicos - tão presentes na mídia de um modo geral e no cinema de modo especial - têm promovido verdades sobre esses sujeitos; revigorado normas e as transformado; produzido modos aceitáveis e inaceitáveis de viver. Esses dispositivos pedagógicos funcionam, certamente, como performativos que interpelam e induzem os sujeitos a viver a sexualidade de determinadas formas. Certamente eles também estão em funcionamento no filme alvo desta tese.

Acredito que o cinema, enquanto uma arte e enquanto uma forma específica de linguagem, possui a potência de romper com e ressignificar determinadas construções sociais já existentes. Fabiana Marcello e Rosa Maria Bueno Fischer (2011, p. 511) salientam a potência de se investigar cinema e educação numa perspectiva que investe “nas tensões e nas dinâmicas implicadas nas narrativas; naquilo que elas podem nos reservar para além do já sabido, do já dito.” As

autoras apostam em pesquisas que dão “à imagem a possibilidade de nos oferecer outros modos de pensar - para além da confirmação do que, antes dela, já sabíamos, algo em que já acreditávamos.” (FISCHER & MARCELLO, 2011, p. 511)

“Cinema dominante”¹⁷ foi/é uma expressão comumente utilizada, no campo dos estudos de cinema, associada geralmente ao cinema hollywoodiano. Essa referência parece retomar uma concepção de poder pautada na dicotomia, já problematizada por outros campos e teorizações, entre dominante e dominado/a. Os estudos de mídia que enfatizam seus efeitos, em geral, tomam os artefatos como vilões que induzem ao consumo ou mesmo a comportamentos indesejáveis na sociedade (como atos de violência, por exemplo), desconsiderando, em grande parte, as inúmeras possibilidades de resistir, negociar e subverter esses processos.

Em entrevista sobre a relação entre cinema e educação, Ismail Xavier (2008b, p.15) critica as “simplificações manifestas nos discursos moralistas que observam as imagens como um terreno suspeito e produtor dos piores efeitos - porque incitariam à imitação e à assimilação de modelos (...)” O autor argumenta que essa teoria do mimetismo está longe de dar conta do problema da recepção de imagens e que “a questão dos seus ‘efeitos’ é mais complexa e requer uma análise interdisciplinar que dê conta da relação entre a estrutura das imagens e das narrativas (...) e os processos de recepção (...)” Por mais que tomemos como argumento central o fato de que as imagens e a mídia de um modo geral exercem inúmeras pedagogias, não há como definir ou mesmo dimensionar esses aprendizados, seus desdobramentos e seus múltiplos efeitos.

O filme, enquanto texto, pode ser lido através de diferentes lentes teóricas, possibilitando, dessa forma, uma multiplicidade de leituras. Além disso, nosso olhar será sempre contingente, datado, limitado pelas posições de sujeito que ocupamos e por fatores que desconhecemos. Portanto, esta tese apresenta *um* olhar possível sobre as mulheres em um filme brasileiro. O aporte teórico que a sustenta abarca um conjunto de conceitos-ferramentas com as quais tento operar ao longo do trabalho.

¹⁷ A expressão “cinema dominante” também tem sido utilizada para indicar o cinema que possui distribuição mais ampla e consumo internacional.

Nos bastidores: fragmentos

Assumo, nesta pesquisa, um percurso etnográfico. Uma estrada que exige um pouso mais demorado - uma parada sem hora de reembarque. Um desembarque. Um percurso que requer tempo, investimento, olhar mais e mais, de diversos ângulos. Um caminho no qual o próprio ato de olhar transforma quem vê e o que vê.

E o que vejo nesse percurso etnográfico? Numa observação participante clássica o/a etnógrafo/a é observado/a enquanto observa; numa etnografia fílmica, o olho que me vê não é um olho só, tampouco um olho humano, mas um “olho-câmera”¹⁸. A imagem que vejo projetada na tela é, de algum modo, aquela que esse olho-câmera produziu para eu ver, esse olho que me viu antes mesmo de eu pensar em vê-lo.

A análise de um filme opera um duplo trabalho: a análise trabalha o filme e trabalha também o/a analista, segundo Vanoye & Goliot-Lété (2006, p. 12-13). Eu diria que qualquer tipo de análise pode operar esse duplo trabalho.¹⁹ No decorrer da pesquisa, o sujeito pesquisador é também trabalhado, na medida em que é interpelado, transformado, desfeito, reconfigurado. Esse trabalho de análise que trabalha também o/a analista permite que nossos olhares e percepções se modifiquem, na medida em que somos também modificados nesse percurso, alterando muitas vezes o rumo da pesquisa e da própria vida.

Nesse sentido é preciso reconhecer de que lugar assisto ao filme, o que e como ele me provoca/convoca. Os processos desencadeados no ato de ver um filme também fazem parte dos elementos que considero na análise, ou seja, a minha experiência com o filme merecerá uma espécie de “análise de implicação”: “Estar implicado (realizar ou aceitar a análise de minhas próprias implicações) é, ao fim

¹⁸ Ismail Xavier (2008a, p. 22) nos fala do efeito câmera-olho relativo ao movimento da câmera no cinema e sua relação com o nosso olhar. Já Deleuze (2007, p. 72), ao ser indagado sobre a noção do olhar, afirma que “o olho já está nas coisas, ele faz parte da imagem, ele é a visibilidade da imagem.” Nesse sentido, o olho não seria a câmera, mas a própria tela produzida pelo olho-câmera.

¹⁹ Essa afirmação toma como base a sugestão do professor Luiz Paulo da Moita Lopes na ocasião da qualificação do projeto de tese.

de tudo, admitir que eu sou objetivado por aquilo que pretendo objetivar.” (Lourau *apud* Simone Mainieri Paulon, 2005, p.23) Embora essa metodologia de pesquisa seja mais difundida no campo da análise institucional e de pesquisas-intervenção, acredito que pude me inspirar nessa abordagem, na medida em que a relação que estabeleci com o filme mereceu uma análise de como estive (e estou) implicada neste ato de ver a tela e de me ver na tela também. Foi possivelmente a partir dessa análise de implicação que pude ‘avançar’ a própria análise fílmica, no sentido de ampliar sentidos, desconstruir saberes e práticas às quais eu pudesse estar me ‘prendendo’ no terreno teórico-metodológico que vinha construindo. Talvez essa análise de implicação tenha feito diferença no contexto desta pesquisa.

Onde e como estou implicada no ato de ver este filme e de escrever sobre esta temática? Por que esta e não outra (tese)? O que filme e tese provocaram e provocam em mim? O que é possível perceber e o que(m) me escapa? Que riscos assumo e de que riscos tento fugir?

Eu diria que o tema desta tese é, de certa forma, um tema central em minha vida.²⁰ Desde o início desta pesquisa, reconheceria que estaria, de algum modo, falando de uma questão que me ocupa já há algum tempo, uma questão que me instiga, que me fascina, que me alimenta e, ao mesmo tempo, por vezes, me derruba, me tira o chão e abala qualquer certeza na qual pudesse ter me agarrado por algum ou por muito tempo. Refiro-me à relação da mulher com seu corpo e com o prazer, à construção desse corpo feminino e à produção dessa ‘feminilidade’ em meio a Eros, paixão, desejo, entrega, frustração, raiva, liberdade, prazer, amor, dança, amizade, sedução, sexualidade, cuidado, cumplicidade, violência, conflito, diferença, superação, força, sonho, luta, juventude. Se antes esses temas habitavam um universo considerado mais íntimo e silencioso, ao me aproximar dos estudos de gênero essas temáticas passaram a acionar um posicionamento teórico e político. E nada mais seria como antes...

²⁰ Cito como exemplo uma situação vivida no período da ‘adolescência’ quando eu tinha o hábito de ‘passar os olhos’ nas revistas femininas que minha mãe lia na época (final dos anos 1980). Lembro-me de uma vez ter lido - numa das tantas reportagens sobre sexo que constantemente interpelavam (e interpelam) mulheres no exercício de uma determinada sexualidade - uma frase que não esqueci: “quem transa tem um brilho no olhar”. Certamente busquei esse brilho no espelho algumas vezes. E não o busco mais? Essa situação não apenas sinaliza meu antigo interesse pelas questões do feminino e da sexualidade, como corrobora a força das pedagogias culturais numa vida.

Enquanto olho para a tela, a tela me olha e me indaga: que mulher é esta que agora escreve? A tela desta pesquisa perturba alguns modos com os quais já estive (e ainda estaria?) identificada - de repente, já não me encontro na mulher que um dia fui, nem na mulher que hoje estou sendo. Insisto num ponto de resistência que me impeça de me identificar demasiadamente com qualquer uma das identidades já construídas até aqui. Sou isso e aquilo, sou mais e sou menos, sou e não sou a mulher que vejo na tela e na tese agora escrita: da vida.

Mulher do mundo
Mulher do mundo
Mulher que mexe e remexe
Com a alma do mundo
Mexe o corpo, mexe a mente
Mexe com toda a gente
Mães e filhas
Musas e meninas
Música feminina

A música *Feminina*²¹, na voz de Badi Assad, acompanhada de toques de berimbau e outros instrumentos e vozes, parece não estar afinada com as concepções de feminilidade com as quais busco operar nesta tese.²² Na música, temos uma imagem de mulher e de feminino que combinam elementos que, de certa forma, nos conduzem a um essencialismo que se tornou alvo de crítica desde a perspectiva que assumo neste estudo. Todavia, quando escuto essa música, ela (me) faz sentido também, ela mexe/remexe comigo, com meu corpo, com o que chamo de alma. Ela me convida a dançar de um jeito que talvez seja considerado feminino, talvez não. Nessa dança, consigo respirar de um outro jeito (logo eu que sou asmática!), solto um ar e um grito (de mulher?), solto meu corpo no ar, sinto um fogo que arde, que pulsa, que pede pra cantar, pra fechar os olhos, pra viajar... navego em águas que eu mesma invento: que saem de dentro. Invento uma dança, um centro. Sorrio, sou rio, sou vento. E me entrego a esse acontecimento. Sendo.

²¹ Sinalizo que, assim como no filme, a tese também possui uma trilha sonora particular que, na medida do possível, é mapeada entre uma página e outra. Não fosse a limitação da linguagem escrita de uma tese, poderia fazê-la num outro tom, talvez mais próximo da própria trilha sonora do filme que parece estar na medida exata daquele texto, daquela obra.

²² Ainda que eu me oponha às concepções essencialistas de gênero e sexualidade, escolhi essa música não apenas para me inspirar na tese, como para embalar uma atividade realizada com um grupo de mulheres de um galpão de reciclagem de Porto Alegre. Trata-se de um trabalho voluntário realizado em parceria com minha amiga artista e arteterapeuta Eliane Bruél.

De certa forma, o que acabo de expressar pode parecer um paradoxo e é. Afirmar com tanta convicção pode não ser algo pós-estruturalista, contudo, indicar paradoxos e ambigüidades que nos habitam pode se constituir num olhar (mais) pós-estruturalista.

Entre etnografia e cinema há uma antiga relação que nasce da realização de filmes etnográficos, dentro do que se denomina hoje antropologia visual. Segundo Marc Henri Piault (1999, p. 13), o cinema e a antropologia visual nasceram praticamente juntos, em 1895, em Paris. O filme etnográfico é um dos enfoques desse campo e pode tanto ser utilizado como objeto de estudo (quando o foco da análise são filmes etnográficos propriamente ditos, usualmente, filmes produzidos por alguém que não o pesquisador/a), como pode ser utilizado como registro audiovisual do/a pesquisador/a no processo do seu trabalho de campo. O outro enfoque da antropologia visual, segundo Faye Ginsburg (1999, p. 34) é relativo à “análise das formas visual/figural/televisual, como espaços para compreensão da cultura, identidade e semiótica social” incluindo-se aí o cinema.

Carmem Rial (1999) aponta a necessidade de ampliar a definição da antropologia visual para além do filme etnográfico, incluindo a produção e análise de outros materiais audiovisuais. Nesse mesmo estudo, retoma argumentos de autores que têm ampliado suas etnografias para filmes e vídeos de ficção (Paul Stoller *apud* RIAL, Carmem, 1999, p. 248). Carmem Rial (1999) utiliza como metáfora o termo “alergias antropológicas” para questionar as resistências existentes no campo da antropologia por parte de alguns pesquisadores em utilizar, em seus estudos, vídeos ou mesmo em considerar como material de pesquisa os artefatos da mídia.²³

Em estudo mais recente, Carmem Rial (2005) adota o termo “etnografia de tela” para referir-se, especificamente, a estudos de textos da mídia em que

²³ Sobre essas “alergias antropológicas, Carmem Rial (1999, p. 249) afirma: “Essa relutância em utilizar como instrumento uma câmera de vídeo é menos difundida do que o repúdio a se pronunciar sobre o que se passa na tela de uma televisão. Desconsideração essa que parece ser uma das manifestações da alergia de que sofrem alguns antropólogos em relação a fenômenos que dizem respeito a grandes multidões. Sintoma provavelmente ligado ao fato de que, tradicionalmente, a disciplina antropológica esteve voltada para pequenos grupos, relativamente homogêneos, entre os quais o antropólogo se inseria por um certo tempo e sobre os quais se sentia seguro em fazer generalizações sobre suas práticas e valores.”

emprega procedimentos próprios da pesquisa etnográfica, aliados a ferramentas próprias da crítica cinematográfica. O termo teria surgido dos “estudos de tela” que desde os anos 1980 já se referiam ao estudo etnográfico dos artefatos da mídia.

A etnografia é conhecida como uma experiência de pesquisa (nascida no campo antropológico, mas não restrita a ele) que enfatiza o contato direto e prolongado do/a pesquisador/a com o local e o grupo que são alvos de investigação. Algumas ferramentas são consideradas o cerne da pesquisa etnográfica: a observação participante, as entrevistas e registro em diários de campo. Uma das estratégias apontadas para esse tipo de pesquisa é o estranhamento do/a etnógrafo/a diante daquilo que lhe é familiar. Nesse sentido, é preciso estranhar-se diante daquilo que parece corriqueiro, comum, ‘natural’ e, ao mesmo tempo, familiarizar-se com o estranho, com o que parece não se encaixar nos nossos modos de conhecer, de pensar, de viver. Tomo essa estratégia como um desafio nesta pesquisa.

Etnografia. Etnografia de tela. Tela. O cineasta Peter Greenaway (2007, p. 302) revisita a noção de tela no texto *O cinema está morto, vida longa ao cinema*, argumentando que “desde o Renascimento, quando a pintura se separou da arquitetura, todos nós passamos o tempo todo olhando para a dança, o teatro, o balé, a fotografia, o cinema, a televisão sempre através de um enquadramento.” Do ponto de vista do autor “Não existe essa coisa de quadro na vida real; trata-se de um construto inteiramente artificial.” Concordo com o autor quando argumenta que os modos de olhar foram e são alterados pela própria tela (e que não há como fugir das telas que estão em todo lugar), no entanto, não reitero a separação que ele faz entre vida real e tela. O que vejo na tela é tão real quanto o que está fora da tela. A tela seria uma das possibilidades reais de apresentar e constituir a chamada ‘realidade’. A tela torna-se uma teia de discursos. Discursos esses que fazem as realidades existirem, persistirem e, por vezes, modificarem-se. Dentre as possibilidades do fazer etnográfico a partir de uma tela, considero que o cinema é

um campo fértil para analisarmos os diferentes processos de significação envolvidos na manutenção, construção e desconstrução de determinados discursos.²⁴

No contexto desta investigação, discurso é compreendido tal como Judith Butler o define em entrevista concedida à Bauje Prins e Irene Costera Meijer (2002, p. 163): “eu acho que os discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue.”.

Para a realização desse tipo específico de etnografia, destaco os seguintes procedimentos adotados: longo período de contato com o campo (neste caso, com o filme); observação sistemática e variada (assistir ao filme de diferentes modos - sem interrupção, com pausas para registro, assistindo aos extras); registro em caderno de campo (tanto da descrição das cenas fílmicas, como de questões e pontos que pareciam potencialmente interessantes para análise); escolha de cenas para análise mais aprofundada e posterior escrita das análises. Em relação às ferramentas próprias da linguagem cinematográfica, procurei observar os movimentos da câmera, a iluminação, os componentes dos planos, a trilha sonora, os modos de apresentar as personagens e seus movimentos dentro do filme, as escolhas relativas à montagem e ao modo de narrar a história.

A produção de dados para esta investigação de cunho etnográfico se deu através da confecção de um caderno de campo elaborado a partir de indicações metodológicas que sinalizam a importância de considerar no estudo da imagem em movimento os aspectos visuais e verbais. (AUMONT, 1993; JULIER & MARIE, 2009; ROSE, 2008) Em uma coluna²⁵, descrevi o que via; em outra coluna descrevi o que escutava durante essas tomadas, indicando também o tempo de cada cena. Além disso, acrescentei impressões, sensações, ideias para se pensar sobre cada cena

²⁴ “Foucault, ao considerar o discurso como prática, ou seja, um evento histórico, cultural, social, etc., reforça a idéia de que o discurso precisa ser visto pelo que ele é e não pelo que possa representar. (...) a pergunta não será mais do tipo *O que representa esse discurso?, o que está por baixo desse discurso?*, mas *Que discurso é esse?, como se construiu?, por que esse e não outro?*”. (BRIGGMANN, Arcanjo Pedro, 1996, p.33)

²⁵ Esse procedimento buscou se aproximar das sugestões de Luiz Paulo da Moita Lopes no exame de qualificação do projeto de tese. No anexo ao final da tese, demonstro como produzi o caderno de campo, exemplificando com uma das cenas analisadas.

descrita. Procurei detalhar o que ocorria em cada momento do filme, desde a descrição dos ambientes e ruídos até a ação das personagens. Alguns detalhes só foram possíveis de serem ‘captados’ devido à nova tela que passei a utilizar na pesquisa.²⁶

As personagens dos filmes, embora não interajam comigo, ganham força suficiente para que seus olhares, gestos e atitudes penetrem a minha própria vida, operando não apenas o pensar, o refletir e o analisar sobre os enunciados que estão em jogo - elas me olham tanto quanto eu as olho.²⁷ Sou capaz de me identificar com elas não apenas durante as observações e registros no caderno de campo. Elas saem da tela e passam a ocupar outros espaços para além da posição de pesquisadora. A memória que tenho delas pode insurgir a qualquer momento e me fazer ser um pouco outra, ou quem sabe, um pouco menos ou um pouco mais daquilo que sou ou daquilo que fui.

Me vejo no que vejo
Como entrar por meus olhos
Em um olho mais límpido

Me olha o que eu olho
É minha criação
Isto que vejo

Perceber é conceber
Águas de pensamentos
Sou a criatura
Do que vejo²⁸

Na perspectiva que assumo, não haveria propriamente espaço para hipóteses, nem conclusões. No entanto, há apostas. Há desejos. O que esta pesquisa deseja de mim? O que esta tese fala de mim?

²⁶ Se durante a construção do projeto de tese havia utilizado apenas a tela do computador, para a realização da pesquisa propriamente dita utilizei o equipamento de DVD e televisão para melhor visualizar os detalhes das cenas fílmicas.

²⁷ A ideia utilizada aqui é inspirada no título do primeiro capítulo do livro de Rosa Maria Bueno Fischer (2006) - *A TV que vemos e a TV que nos olha* - que, por sua vez, apropriou-se de outro autor cujo livro intitula-se *O que vemos, o que nos olha* (Georges Didi-Huberman *apud* FISCHER, 2006, p. 11).

²⁸ Música de Marisa Monte, poema de Octávio Paz, versão de Haroldo de Campos.

Quando afirmo que meu interesse é perseguir onde, quando, como mulheres conseguem resistir e subverter as normas regulatórias do gênero, num processo de agenciamento, talvez seja preciso antes reconhecer a que normas estou me referindo. Que normas têm interpelado as mulheres na formação de uma suposta ‘identidade feminina’? Que normas têm sido repetidamente citadas na exibição de corpos femininos? Se antes, numa leitura bastante difundida pelas teóricas fílmicas feministas²⁹, dizia-se que a mulher aparecia (quase) sempre como objeto de desejo do outro (masculino), hoje talvez possamos dizer que, em muitos filmes, ela(s) tornou-se (tornaram-se) sujeito(s) desejante(s). Isso não significa que imagens de extrema violência contra - e submissão de - mulheres não persistam nas diferentes produções cinematográficas assim como em outros artefatos culturais.

Que normas são lembradas quando uma mulher ‘perde-se’ no itinerário de gênero esperado/feito para ela? Poderei dizer que no Brasil as mulheres recebem interpelações diferentes das que as mulheres de outros países recebem? Poderei afirmar que aqui há um peso maior para certos ‘atributos’ de gênero?

Como escapar da tentação de encontrar apenas o já sabido no ato de investigar? De dizer apenas o que já foi dito? Como também fugir da tentação de negar ou evitar olhar para aquilo que se repete, para o que não se inova, para o mesmo do mesmo? Haveria outro modo de olhar para as mesmas coisas? O que reconhecemos como ‘mesmas coisas’, seriam mesmo idênticas? Aquilo que se repete nunca é exatamente a ‘mesma coisa’. O que (nos) acontece quando impregnamos nosso olhar de pesquisadora para encontrarmos: o que se repete e o que escapa? Ao buscarmos as continuidades e rupturas em dado contexto de pesquisa não estaríamos diante de um novo binarismo? Não seria um novo par dicotômico a reger um pensamento que, paradoxalmente, busca quebrar com essa lógica binária? Como criar estratégias de olhar, de pesquisar, de escrever que, de fato, borrem essas fronteiras que insistem em demarcar dicotomias e hierarquias? Se pensamos dicotomicamente, como romper com esses binarismos dentro do próprio pensamento? Seria possível citar um “binarismo” sem repetir os rastros hierárquicos nos quais foi forjado? Como citar uma dicotomia rompendo com sua

²⁹ Ann Kaplan (1995); Teresa de Lauretis (2003); Laura Mulvey (1989, 1996) e Anneke Smelik (1993).

força (paralisante) e instalando uma outra força (subversiva)? Como dispensar um modo de pensar que já não é suficiente para as questões de nosso tempo? E não o é? Que tempo é esse, afinal? O que somos capazes de dizer/escrever acerca desta história do presente?

Considerando que a linguagem é performativa - constitui aquilo de que fala, faz as coisas existirem - enquanto escrevo, faço-me (outra) também. Como argumenta Michel Foucault (2001) em seu texto *O que é um autor?*: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.” (p. 268) Se o sujeito é uma ficção necessária, como sugere Judith Butler, aquilo que escreve não seria igualmente uma ficção necessária?

Busco como sugestão, para esta tese, uma obra de Roland Barthes (2001), *Fragmentos de um discurso amoroso*, onde o autor utiliza o método da dramatização para reunir inúmeros enunciados de um ‘eu’ que fala de si a partir de um lugar de apaixonamento/enamoramento. No lugar de descrever, exemplificar ou analisar, o autor simula o discurso amoroso através da enunciação. O objeto amado não aparece, não tem voz, seu corpo está ausente e ao mesmo tempo aquilo que ele desperta não cessa de se apresentar, atualizando-se na ausência. O livro é composto por uma série de citações de diferentes origens (desde leituras consideradas clássicas até leituras ocasionais, conversas com amigos e elementos da própria vida do autor) que versam sobre um insistente tema: o amor. Ao acompanhar o trajeto amoroso daquele que está a descrevê-lo, temos a sensação de que sua voz se liga a muitas outras; de repente, sua voz é a minha voz.

O trabalho de Barthes (2001) inspira-me tanto a pensar no tema em si, como a me aproximar, ainda que timidamente, de seu método dramático. Enquanto pesquiso e escrevo, busco fragmentos filmicos, musicais, poéticos, teóricos para compor com esta tese. No filme que analiso encontro fragmentos desse discurso amoroso e de outros discursos que parecem ora complementar, ora fazer um contraponto àquela noção de amor explicitamente colocada nessa obra de Barthes e em estudos que tematizam o amor (romântico) e seus desdobramentos na vida

contemporânea. (COSTA, 1999; FELIPE, 2007; DEL PRIORE, 2006) Entre convenções e invenções, o discurso amoroso parece insistir em ocupar um espaço de relevância nos mais variados contextos. No cinema ou em outras pedagogias culturais, o amor não cessa de falar de si.³⁰

Mesmo em contextos que buscam inovar ou desestabilizar tradições no campo das relações amorosas e sexuais, persistem citações que remetem ao amor romântico. Em sua tese intitulada *Namoro MTV - juventude e pedagogias amorosas/sexuais no Fica Comigo*, Rosângela Soares (2005) nos apresenta uma série de citações que re-atualizam práticas amorosas tradicionais num espaço que, paradoxalmente, busca romper com algumas posições de gênero e sexualidade. A autora conclui que “As práticas amorosas/sexuais da juventude contemporânea, espiadas através do Fica Comigo, carregam os rastros do amor romântico, seus clichês e fórmulas e, ao mesmo tempo, instituem novas formas e linguagens para os encontros e trocas entre os sujeitos.” (SOARES, Rosângela, 2005, p. 163) Talvez no filme que analiso nesta tese não seja (muito) diferente.

O percurso inicialmente desenhado para esta pesquisa sofreu inúmeros ajustes e alterações. No exercício realizado durante o projeto³¹, assisti a filmes brasileiros de outros tempos e considerei que havia algumas continuidades em torno da figura da mulher: enunciados performativos foram repetidos de inúmeras formas, através de diferentes personagens, estilos, corpos, performances. Imaginava trabalhar com um *corpus* de análise que incluía um conjunto de cinco a oito filmes brasileiros. No início, pensava em analisar as representações da ‘mulher brasileira’ no cinema da Retomada. O roteiro inicial não foi totalmente abandonado, mas foi bastante modificado, a começar pela teorização que sustenta a pesquisa. Um mergulho mais intenso na obra de uma autora em particular: Judith Butler. Um conceito então ganha força: a performatividade - e tensiona ou desloca

³⁰ Como aponta Rosângela Soares (2007, p. 92) “O amor rendeu mais páginas de literatura, desenhos animados, cenas de filmes e novelas ao longo dos tempos do que qualquer outro tema. Homens e mulheres não se cansam de falar de amor. Parece haver uma unanimidade em torno do valor do amor.”

³¹ O projeto de tese intitulou-se “*Nem toda brasileira é bunda*”: representações de gênero, sexualidade e brasilidade no cinema nacional.

a noção de representação. Outros autores e conceitos entram em cena: resistência, citacionalidade, agência.

O início do trabalho de campo mostrou-se complexo. Um desafio. Como fazer “etnografia de tela” de cinco filmes? Daria conta? Para que manter aquela quantidade de filmes se olhando para *um* já encontrava inúmeras possibilidades de questionamento e de análise que nem mesmo uma tese seria capaz de esgotar?

As proposições da banca examinadora do projeto de tese encaminhavam a pesquisa de diferentes modos. Apostei na indicação de manter a etnografia de tela como principal recurso metodológico e na escolha de um ou dois filmes para constituir o *corpus* da pesquisa. Até certo ponto, planejava trabalhar com *O Céu de Suely* e *A Dona da história*³², todavia, quando comecei o trabalho de campo propriamente dito do primeiro filme, percebi que o material se mostrava suficiente para uma análise em profundidade. O trabalho de campo se estendeu do início ao fim da escrita - não consegui separar uma etapa da outra, à medida que percebia que eu poderia retornar ao campo a qualquer momento. E isso se mostrava potente e arriscado ao mesmo tempo. E há potência sem risco? A questão é que cada vez que eu retornava ao campo, via novos elementos, pensava em outras direções e, por vezes, mudava alguns detalhes que certamente fizeram e fazem diferença neste trabalho final.

Poderia ter escolhido um filme campeão de bilheteria (de grande sucesso entre o público geral), como, por exemplo, *Se eu fosse você* ou *A mulher invisível* e analisar estereótipos³³ de gênero e sexualidade ou mesmo aquilo que escapa; como também poderia olhar para um filme de arte e buscar o que se repete, o que permanece, o que cristaliza; ou ainda escolher um filme com o selo *Globo Filmes* (marca supostamente indicativa de uma audiência ampla ou popular) que permitisse analisar resistências e subversões; ou poderia fazer uma análise comparativa entre dois ou mais filmes; ou, ainda, poderia utilizar cenas fílmicas de diversos filmes brasileiros para analisar os enunciados performativos de gênero,

³² O filme *A Dona da História* (2004) foi dirigido e produzido por Daniel Filho.

³³ O estereótipo seria uma forma de representação na qual, como afirma Tomaz Tadeu da Silva (2003): “a complexidade do outro é reduzida a um conjunto mínimo de signos: apenas o mínimo necessário para lidar com a presença do outro sem ter de se envolver com o custoso e doloroso processo de lidar com as nuances, as sutilezas e as profundidades da alteridade.” (p. 51)

sexualidade e brasilidade, bem como as possibilidades de agência e subversão. Por que afinal escolhi um único filme? Por que este filme e não outro?³⁴

Arrisco dizer que o filme ‘me pegou de um jeito’ que, desde o início, já pensava em incluí-lo, de algum modo, na pesquisa. Assisti ao filme pela primeira vez, no dia 25 de outubro de 2007, na Sala Redenção da UFRGS, quando *O Céu de Suely* integrou a programação do III Ciclo de Cinema e Sexualidade do Geerge. Naquela noite, as professoras Rosângela Soares e Ruth Sabat participaram como debatedoras e já sinalizaram a potência desse filme para pensar questões de corpo, gênero, sexualidade e juventude.

A possibilidade de pesquisar cinema na educação se deu a partir do encontro com a professora Guacira Louro que já vinha pesquisando sobre gênero e sexualidade no cinema, bem como sobre o cinema como pedagogia cultural/ de gênero e sexualidade. Nas disciplinas oferecidas pela professora sobre essa temática, entrei em contato com a produção de teóricas fílmicas feministas e meu fascínio pelo cinema e pela temática “mulher e cinema” foi disparado. Meu encontro com essas autoras levantaram-me à suspeita de que era preciso seguir produzindo novos olhares sobre o mesmo tema, aliando-se a outras teorizações, neste caso à teorização de Judith Butler e de Michel Foucault.

Não me considero e nunca fui uma cinéfila, no entanto a aproximação com esses estudos provocou um outro tipo de encontro com a tela. Meu olhar já não era o mesmo. De fato, desde o início de minha aproximação com os estudos de gênero e sexualidade (em 2003), meu olhar nunca mais foi o mesmo.³⁵ O encontro com esses estudos e especialmente com as pessoas que fazem desses estudos algo que vibra, que sacode, que desacomoda fez com que meu re-encontro com o cinema se

³⁴ Vale notar que embora não tenha sido um filme de ampla circulação, *O Céu de Suely* foi bastante premiado em inúmeros festivais nacionais e internacionais. Destaco prêmios de melhor filme e melhor atriz no 28º Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano de Havana (Cuba); melhor filme do ano, melhor diretor e melhor atriz pela APCA - Associação Paulista dos Críticos de Arte; melhor atriz no Festival Internacional de Bratislava (Eslováquia); melhor filme e prêmio da crítica no 10º Festival de Cinema Luso Brasileiro (Santa Maria da Feira - Portugal); prêmio da Crítica Internacional (Fipresci), melhor roteiro e prêmio de mérito artístico no 47º Festival Internacional de Thessaloniki (Grécia) entre outros.
<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.501/12.0.813.501.pdf>

³⁵ Acredito que esta pesquisa também modificou a minha relação com o cinema e o meu modo de ver filmes que certamente não é (mais) o mesmo.

desse através de um olhar outro, um olhar impregnado de efervescências teóricas, um olhar incomodado, incerto, oscilante e, como sempre, curioso. Devo dizer que *meu* olhar é *um* olhar de muitas, como procurei sinalizar através da música citada na seção de agradecimentos desta tese: *o seu olhar, seu olhar melhora/ melhora o meu...*³⁶

No filme, a poesia está presente em diversos recursos sonoros e visuais (recursos próprios da linguagem cinematográfica), poesia essa que a escrita, ainda mais a acadêmica, não daria conta de expressar, descrever, ser. Por isso acabo trazendo outras músicas e poesias para esta tese, de um modo que tenta fazer com a que tese se aproxime, em parte, do que foi a minha experiência com *O Céu de Suely*. A escrita em si como um movimento outro: de agência e subversão.

Afinal, que potencialidade vejo neste tipo de pesquisa? Pensar com o cinema, pensar (sobre) outros modos de viver, de estar, de se fazer sujeito de uma cultura, pensar (sobre) outras formas de conhecer e mesmo outras formas de pensar. Experimentar no encontro com a tela, um encontro outro. Não atrapalhar o trabalho do acaso. Deixar que ele ocupe aqui e ali o lugar que merece. Acontecimentos.

*Qual é o objetivo desta pesquisa?*³⁷ De repente, uma pergunta aparentemente simples faz mover uma série de interrogações. O que quero, afinal, com esta pesquisa/com esta tese? O que esta tese quer de mim? Para que(m) se escreve uma tese? Inquietação. Inquietude. Profusão de pensamentos e sensações.

Ao ensaiar a formulação de algumas respostas àquela pergunta, enquanto falava, pude perceber que o objetivo que move esta pesquisa é, afinal, perseguir formas de resistência e subversão às normas regulatórias do gênero interpretadas por mulheres brasileiras (de um filme). Talvez, antes de ser um 'objetivo' no sentido convencional de se fazer pesquisa, percebo que aquele questionamento demandou uma busca das motivações que me fizeram mergulhar neste e não em

³⁶*O Seu Olhar* (1995), música de Arnaldo Antunes e Paulo Tatit.

³⁷Quando participei do Seminário Internacional Fazendo Gênero 9 (evento realizado em agosto de 2010, na Universidade Federal de Santa Catarina) fui indagada por um colega que assistiu à apresentação de meu trabalho - que consistia num ensaio de análise fílmica - sobre qual seria, afinal, o objetivo daquela investigação.

outro tema de pesquisa. Diria que há, sim, um objetivo aqui que é político. Meu desejo é encontrar, na tela, mulheres fazendo outros percursos, desejando outros caminhos, ousando, arriscando, agindo, subvertendo aquelas e outras normas. ‘No fundo’, desejo que esta tese aponte para possibilidades de resistências, brechas, linhas de fuga! Será um perigo essa busca? Estarei limitando meu olhar? Ou seria apenas uma forma de produzir um foco e ‘close’ do estudo?

“As perguntas me fazem risco na garganta.”³⁸

Perguntas vindas de um lugar outro, de um ‘estranho’, desacomodam aquilo que parece já sabido, já conhecido, já estabelecido. Perguntas como essas nos desafiam a pensar, a fazer novos questionamentos e a estranhar o familiar. Elas não suportam ser respondidas apenas por um eco daquilo que já foi dito de um modo ou de outro. Mas a pergunta que faço já é sabida? já foi investigada? já foi dita? O que esta tese pode fazer de diferente? E de diferença?

Etnografar os itinerários de gênero e de sexualidade empreendidos pelas mulheres de um filme. Seguir seus passos. Olhar para onde olham. Ver seus corpos. Caminhar. Pegar a estrada. Apostar.

Jan Masschelein (2008) nos dá pistas sobre como pegar a estrada de uma pesquisa, como criar um espaço de liberdade prática no fazer pesquisa educacional crítica. Para tanto, de mãos dadas com Michel Foucault e Walter Benjamin, Jan Masschelein (2008, p. 37) nos convida a caminhar. O autor define o caminhar como “um deslocamento do olhar que propicia a experiência, não apenas como vivência passiva (de ser comandada), mas também como uma espécie de trilha na passagem pela estrada.” (p. 37) Parece que o convite é para pegarmos a estrada de um outro modo: deixar que a estrada mostre sua força. Não apenas atravessamos a estrada: somos atravessados por ela. Não apenas caminhamos sobre a estrada, mas deixamos que ela nos mostre formas, por vezes inusitadas, de nos relacionarmos com o presente: “trata-se de entregar-se, de embarcar para seguir uma linha arbitrária” (MASSCHELEIN, 2008, p.38).

Caminhar é, ao mesmo tempo, andar por um caminho e abrir um caminho que “conduz a alma”. Pode-se dizer que caminhar é a atividade física de deslocar o olhar (ou seja, deixar uma posição, ex-posição) ao longo de uma linha arbitrária, um trajeto que ao

³⁸ Mia Couto (2009).

mesmo tempo existe (e é recapturado) e abre caminho para novos olhares (sem levar, portanto, a um lugar anteriormente determinado, mas a um caminho sem destino ou orientação). (MASSCHELEIN, 2008, p. 39)

Para esta viagem, disponho de um mapa ou não? Há como embarcar numa viagem sem um destino ou uma orientação? Não há promessas nem garantias. A trilha não está pronta, nem há intenção de concluí-la. E o que acontece ao sujeito que trilha esse caminho? Ao estabelecer uma relação diferente com o presente, somos convocados a expor a nós mesmos/as, suspendendo o julgamento e nos engajando fisicamente numa espécie de ‘auto-dissolução’.

Um outro aspecto desenvolvido pelo autor (e que me inspira na construção de um modo de caminhar pela estrada desta pesquisa) diz respeito à “atenção”. A atenção exige uma falta de intenção: nesta perspectiva, a atenção seria o oposto de ausência. Jan Masschelein (2008, p. 42) sinaliza como podemos estar atentos em nossas pesquisas educacionais:

Atenção é precisamente estar presente no presente, estar ali de tal forma que o presente seja capaz de se apresentar a mim (que ele se torne visível, que possa vir a mim e eu passe a ver) e que eu seja exposto a ele de tal forma que eu possa ser transformado ou “atravessado” ou contaminado, que meu olhar seja libertado (pelo “comando” do presente).

Poderia dizer que *O Céu de Suely* ganhou o centro da tese a partir do momento que possibilitou um outro caminhar, mais demorado, talvez menos pretensioso, bem como um outro olhar, uma outra intensidade de/no olhar. Nesse processo, enquanto caminhava em direção ao filme (talvez para dentro do filme), uma espécie de isenção de intencionalidade e justificativas parece ter surgido como um pedido, um grito. De repente, o filme perturba a tese, desfaz o caminho e convida a uma outra viagem.

1 A ESTRADA

Para ‘pegar a estrada’ é preciso uma força - o ato de partida - partir. A estrada parece convocar à viagem. Na estrada, tempo e espaço são partidos - e se estabelece um antes e um depois, uma saída e uma chegada. Lugar de passagem. A estrada, pode-se dizer, sugere um caminho, ou ainda, delimita um percurso. Estrada remete a trânsitos, movimentos, deslocamentos; no entanto, a estrada permanece ali, onde está, onde foi desenhada e construída. Permanece ali, mas não exatamente do mesmo jeito. Ela é afetada pelos/as que ali transitam. Com o tempo - seja pelo uso, seja pelas condições climáticas ou ainda por outros fatores - a estrada é danificada, é rachada, é modificada no seu estado primordial. Com o tempo, atalhos podem ser inventados junto à estrada/na própria estrada, modificando possibilidades de trajeto. No dicionário, uma multiplicidade de sentidos é apontada para o termo:

Via pública mais ou menos larga que liga uma cidade, estado ou país a outro, e que pode ser transitada por pessoas, veículos e animais. Qualquer tipo de caminho que serve para o trânsito de pessoas, animais, veículos; VIA. Rede de vias de uma determinada área, estado ou país. Meio de atingir determinado objetivo. Caminho, direção, rumo. Conjunto de cem a 150 seringueiras que um seringueiro é capaz de entalhar por dia. Passo curto e confortável dos cavalos quando viajam. Sobrenome com esses significados.³⁹

Embora estradas remetam a construções físicas e fixas, é preciso reconhecer que cada sujeito, veículo ou animal que lhe percorre, o faz de um jeito. São inúmeras as formas de trafegar, transitar e viajar por uma via. Rotas, desvios, contornos, retornos, acostamentos. Beira de estrada. Limite. De uma estrada mais ou menos firme, seguimos viagem até encontrarmos um terreno que pode parecer movediço: perigoso?

Em seu texto intitulado *Viajantes Pós-modernos II*, Guacira Louro (2010) retoma a metáfora da viagem já utilizada em seu livro sobre teoria *queer*⁴⁰ para pensar itinerários empreendidos no campo dos gêneros e das sexualidades.

³⁹ <http://www.dicionarioinformal.com.br/buscar.php?palavra=estrada>

⁴⁰ Livro publicado em 2004, intitulado *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*.

Inicialmente, ao caracterizar os *road movies*⁴¹, a autora afirma que: “Nos filmes, tal como nos livros, a estrada e a viagem são, muitas vezes, apresentadas como via de redenção. Mas, também, muitas vezes, isso não se realiza, é claro. O fato é que, de um modo ou de outro, ao se deslocarem, os sujeitos se transformam.” (LOURO, 2010, p. 204) Seguindo com a autora: “Na viagem que empreendem ao longo da vida, alguns sujeitos deixam-se tocar profundamente pelas possibilidades de toda ordem que o caminho oferece.” Entregam-se a essas aventuras que parecem arriscadas e assustadoras à medida que mexem com “dimensões tidas como ‘essenciais’, ‘seguras’ e ‘universais’”. (LOURO, 2004c, p. 23).

A ‘estrada de gênero’ prevista para os sujeitos - sujeitos já possíveis de serem nomeados pelo seu corpo marcado por *um* sexo ao nascer ou mesmo antes - pretende envolver uma coerência entre esse sexo, o gênero ‘correspondente’ e a heterossexualidade (compulsória). A partir da declaração “É uma menina!” ou “É um menino” desencadeia-se “uma espécie de viagem que se desenvolve ao longo de toda a existência do sujeito. (...) A nomeação inaugura um processo de masculinização ou de feminização com o qual o próprio sujeito se compromete.” (LOURO, 2010, p. 205) Como em outros tipos de ‘viagem’, nessa, nos lembra Guacira Louro (2004c, 2010), também podemos experimentar diferentes rumos, cruzando fronteiras, por vezes, impensáveis de serem cruzadas.

Nessa mesma direção, Márcia Arán e Augusto Peixoto (2007, p. 134) afirmam:

A partir desta nomeação, a menina é “feminizada” e, com isso, inserida nos domínios inteligíveis da linguagem e do parentesco através da determinação de seu sexo. Entretanto, essa “feminização” da menina não adquire uma significação estável e permanente. Ao contrário, essa interpelação terá que ser reiterada através do tempo com o intuito de reforçar esse efeito naturalizante.

Os autores concluem, apoiados em Judith Butler, que a nomeação do sexo é um ato performativo que institui uma realidade de gênero - ou seria melhor dizer

⁴¹ Denominação atribuída aos filmes que se passam, na maior parte do tempo ou na sua intensidade maior, na estrada, são os filmes de estrada. Em geral, a trama gira em torno de uma viagem, de um deslocamento geográfico que traz consigo outros deslocamentos. Nesse tipo de filmes, somos convidadas a fazer a viagem junto com seus protagonistas e experimentar, com eles, os sabores e dissabores que essa viagem lhes possibilita viver.

uma ficção necessária de gênero - que necessita constante repetição para sua suposta manutenção. Mesmo para se manter uma determinada ordem de gênero - ou seja, para seguir uma norma regulatória que constrói uma ilusória fixidez no/do próprio corpo - ainda assim é preciso um fazer, um tecer com essa norma. “As normas de gênero tanto nos fazem como nos impedem de fazer.”⁴² No entanto “...os corpos nunca obedecem totalmente às normas pelas quais sua materialização é fabricada.” (ARÁN & PEIXOTO, 2007, p.134) É nesse sentido, que Judith Butler (1990, 2000, 2007) aposta na possibilidade de resistência e subversão das normas de gênero ou mesmo do gênero como norma.

É possível associarmos a construção do gênero a uma obra sempre inacabada ou mesmo a uma estrada (ou encruzilhada?) a percorrer ininterruptamente. Por mais que se pense num ‘lugar de chegada’ para a construção do gênero, o gênero se faz no movimento, no trânsito, no deslocamento. Entendo gênero como algo que está constantemente sendo feito, fabricado, ensaiado: apresentado. O gênero, ao que parece, é concomitantemente ensaio e apresentação - ensaia-se o tempo todo, apresenta-se o tempo todo. Mesmo as performances que mexem com as fronteiras de gênero (como as interpretadas pelas *drags*, por exemplo) que exigem ensaios e preparos para adentrar ao palco, prontas e montadas, ainda assim, haveria sempre um espaço para improvisos, novos ensaios e experimentações. Por mais que se ensaie, algo escapa. Em entrevista, Judith Butler afirma: “gênero é sempre uma questão de fracasso. Todo mundo fracassa. E é bom que seja assim.”⁴³

Antes de retornarmos à estrada do gênero e revisitarmos o conceito de performatividade, Iguatu nos espera.

⁴² Documentário sobre Judith Butler.
Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Q50nQUGiI3s> (último acesso em 10.11.2011)

⁴³Idem.

Do filme

No filme *O Céu de Suely*, a estrada faz parte do cenário ou pode-se dizer que ela quase ocupa um lugar de personagem na trama, embora não se trate de um *road movie*.⁴⁴ “É antes um *border movie*, um filme de beira de estrada. Não por acaso entre suas principais locações, aparecem uma estação rodoviária, um posto de gasolina, um acostamento, lugares que não são para se pertencer a eles, mas antes para se estar, um intervalo.” conforme análise de Eduardo Veras (2006, p.5).

A estrada ganha força no filme e nos convoca a uma viagem. Ainda que não seja propriamente um *road movie*, percebo que as personagens - e, em especial, a protagonista - de *O Céu de Suely* estão em movimento ao longo da trama. Esse movimento permite uma aproximação com os *road movies*, nos quais a própria estrada ganha realce à medida que se torna parte da trama e parece convocar a movimentos outros, deslocamentos e novas posições de sujeito. Não raramente, as maiores transformações ocorridas ao longo de um *filme de estrada* dizem respeito ao modo como os/as personagens encaram a si mesmos/as e a própria vida, o que costuma ficar mais nítido ao final da trama.⁴⁵

Sandra Fischer (2011, p. 65) analisa *O Céu de Suely* e outros dois filmes no seu artigo⁴⁶ sobre discursos do feminino no cinema brasileiro, dando ênfase à movimentação das mulheres na tela. Destaco o momento em que a autora descreve a cidade de Iguatu:

⁴⁴ Não tenho aqui a intenção de classificar o filme em análise, apenas apontar possibilidades de leitura do mesmo. *O Céu de Suely* também poderia ser considerado um *árido movie* - filmes que se passam no sertão, no interior, e que mostram modos de vida desse sertão. Essa classificação não se faz apenas pelo “lugar” onde se passa a trama fílmica, mas também pelo modo como esses lugares são mostrados e revelados à espectadora.

⁴⁵ Cito o filme *Thelma e Louise* (1991) como um exemplo clássico de *road movie* já bastante analisado por teóricas feministas (ADELMAN, 2005) no qual as protagonistas se lançam numa aventura que extrapola o deslocamento geográfico e nos surpreende no decorrer da viagem empreendida por elas.

⁴⁶ *Uma vida em segredo, Durval discos e O céu de Suely: discursos do feminino no cinema brasileiro?* é o trabalho de Sandra Fischer publicado no livro *Mulheres, Homens, Olhares e Cenas*, organizado por ADELMAN, Miriam [et al.].

Diminuta cidade entrecortada por rodovias e ferrovias, a quietude sempre rasgada pelo som de caminhões e motos que, além do trem de carga, atravessam o lugar, a Iguatu do filme configura-se ela mesma como uma espécie de *posto de passagem, de estrada*. Entretanto, mesmo em meio a toda aridez e aparente monotonia que brotam do asfalto quente dessa tal estrada, tudo no universo diegético do filme transforma-se, transmuda-se, movimenta-se. Hermila está em permanente estado de movimentação: desloca-se sem descanso, sem trégua, sem restrição. Não apenas é impelida a essa movimentação como parece mesmo não conceber a existência em descanso. (ênfase minha)

A cena inicial de *O Céu de Suely* nos coloca na estrada junto com Hermila: acompanhamos o deslocamento da protagonista e com ela somos convidados/as a embarcar literalmente na trama. Pode-se dizer que a narrativa fílmica inicia e termina na estrada.⁴⁷ Faço uso das palavras de Eduardo Veras (2006, p.5) que descreve e analisa esta ‘entrada’ no filme:

Depois do prelúdio meio onírico, do Paraíso perdido onde rodopiam os jovens amantes, o filme começa com uma chegada - um desembarque de ônibus em beira de estrada. Hermila volta de São Paulo para o interior do Ceará. A remota Iguatu, percebe-se, nem jeito de cidade tem, parece mais uma estação, uma parada. Hermila traz nos braços o filho pequeno, Mateus, e, na bagagem, uma promessa: o pai do menino, Mateus como ele, virá em seguida. Hermila está de volta porque São Paulo não cumprira outra promessa: a de um lugar utópico, de uma vida melhor e menos temporária do que aquela do sertão.

No “prelúdio meio onírico” a que se refere Eduardo Veras (2006), temos a cena de abertura do filme, captada em *super-8*, num espaço aberto e amplo, cheio de luminosidade: um céu azul claro, a luz do sol refletida nos corpos e na areia de um extenso terreno. Acompanhamos o movimento de Hermila, inicialmente captado em plano americano. Ela veste uma miniblusa azul e uma minissaia branca. O cabelo castanho relativamente curto está preso com uma borrachinha azul; a franja é tingida de loira. Ela caminha num areião, olhando volta e meia para trás e rindo muito. Da imagem inicial sem áudio, passamos a ouvir uma narração em *off*

⁴⁷ Como já assinalou Marcus Mello (2010, p. 80-81), “a estrada, e sobretudo a errância, se colocavam como mola propulsora para as ações” dessa personagem de *O céu de Suely*, bem como do protagonista de *Cinema, Aspirinas e Urubus*. O autor relembra esses dois filmes por terem sido dirigidos respectivamente por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, diretores de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* - último longa-metragem dirigido por ambos.

na voz da protagonista: *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 morrer afogado.* No início dessa narração, entra em cena um rapaz que veste uma bermuda amarela e uma camiseta azul-marinho, ele corre atrás dela, depois a abraça por trás, ambos sorriem. Logo após a voz em off, inicia a música que embala a cena dos dois abraçados, se beijando, sorrindo, brincando de correr e voltar a se abraçar... Até aqui a tomada é feita em plano-sequência. Depois, outros ângulos e movimentos são filmados. Corpos em movimento, sorrisos, mãos, abraço. Eles voltam a correr e a se abraçar. Sandália de plástico e unhas vermelhas completam o figurino da protagonista. Próximo ao final da cena o plano torna-se mais fechado: partes do corpo são mostradas isoladamente, o foco vai fechando nos rostos dos dois que se abraçam girando juntos. Tomadas em close máximo enfatizam os sorrisos dos dois enquanto se abraçam. A luminosidade transborda nos corpos em cena. A atmosfera é de paixão e alegria, romance e entrega. A trilha que embala a cena é cantada na voz de Diana: *Que bom seria ter seu amor outra vez/ Você me fez sonhar, trouxe a fé que eu perdi/ E nem eu mesma sei por quê/ Eu só quero amar você/ Tudo que eu tenho meu bem é você/ Sem seu carinho eu não sei viver/ Volte logo, meu amor/ Volte logo, meu amor.* A cena dura em torno de dois minutos.⁴⁸

A redução da nitidez dessa imagem inicial sugere que se trata de uma cena imaginada e/ou recordada por quem narra sua história. Quando Mateus entra em cena, o movimento da câmera torna-se instável, sacudindo com o foco. A câmera na mão e o plano-sequência podem nos indicar que vamos acompanhar a trajetória de Hermila no exercício de uma liberdade. Além disso, o plano-sequência sugere naturalidade e continuidade. A música romântica e ‘brega’ embala a cena dos amantes. Esse mesmo ritmo conduzirá a maior parte da trilha sonora do filme.⁴⁹

⁴⁸ As fotografias selecionadas para compor esta tese referem-se a algumas das cenas do filme que são analisadas aqui; elas pretendem provocar um diálogo entre o escrito e o visual, bem como suscitar no leitor uma pequena dose do que a trama fílmica pode suscitar no espectador.

⁴⁹ De acordo com o diretor, a trilha foi basicamente composta por músicas de sucesso no nordeste brasileiro, no momento da filmagem. Cada música parece extremamente conectada ao que é experimentado pela própria protagonista nos diferentes momentos de sua jornada.



Entre essa situação imaginada e a ‘realidade’ que passa a ser mostrada na cena seguinte, somos surpreendidas com um clarão na tela - o branco e o vazio operam, ao mesmo tempo, como corte e conexão entre as imagens. Além de sugerir o tom do filme e sua temática central, essa cena de abertura parece assinalar que a história será contada a partir do ponto de vista dessa protagonista.⁵⁰ “A entrada da voz dela em *off* aumenta a sensação de um tempo em suspenso, remetido ao passado pela narração, porém atirado ao presente puro” - assinala Luiz Carlos Oliveira Jr. (2006) que acrescenta: “Terminada a cena em super-8, seu olhar lasso é mostrado em detalhe, ocupando a tela inteira, servindo de espelho para um espaço imaginário que complementa o lugar de inscrição da personagem.”⁵¹

⁵⁰ Filmes como o de Domingos de Oliveira, *Todas as Mulheres do Mundo* (1967), quebram com essa regra de que quem começa narrando a história permanecerá o narrador ao longo do filme ou mesmo o protagonista do mesmo. Nesse filme, o personagem que inicia como narrador passa para uma outra posição (de ouvinte/espectador) e outro personagem assume o lugar de protagonista e narrador de sua própria história. Já no filme em análise, do início ao fim, o convite é para que nosso olhar se faça junto com o da protagonista.

⁵¹ Encontro muitas afinidades entre a crítica de Luiz Carlos Oliveira Jr. (2006) sobre o filme e o modo como vi e li esse filme. Disponível no site da Contracampo: <http://www.contracampo.com.br/82/festoceudesuely.htm>

Penso que os signos, as imagens, os planos, as cores, o som e a iluminação parecem já indicar, logo no início, o que esse filme pretende mostrar, como pretende contar essa história, que sensações poderá nos provocar e, especialmente, que lugar ele nos convida a ocuparmos. Anuncia-se aqui um certo “modo de endereçamento”⁵², um lugar-posição desejável para a espectadora se colocar e a partir do qual assistir ao filme e, mais do que isso, inicia-se um processo de identificação com as personagens e/ou situações. Os efeitos que um filme pode provocar em nós também dizem respeito às possibilidades de nos sentirmos identificadas e/ou representadas ao longo de sua narrativa.

As primeiras palavras pronunciadas no filme remetem a posições ocupadas pela protagonista: mulher-mãe-apaixonada. Em análise sobre esse filme e especificamente sobre essa cena inicial, Rosângela Soares⁵³ (2010, p.2) sinaliza que: “Num passado recente, Hermila é pura alegria, felicidade e sonho, uma mulher ‘flutuando’ no auge do amor e das promessas, inclusive, com frutos dessa entrega, um filho. A cena é filmada dando certa ideia de um estado de embriaguez.”

A música que abre o texto fílmico não apenas é cantada na voz de uma mulher como anuncia *um* lugar de onde fala esse sujeito apaixonado. Poderia dizer que a letra dessa música contém enunciados⁵⁴ de uma discursividade que, em conjunto com a voz em *off*, posiciona a mulher *num* lugar. A frase de abertura do filme anuncia “Eu fiquei grávida.” Quem (mais) poderia enunciar essa frase? Que

⁵² O “modo de endereçamento” é um processo que ocorre entre o filme e o espectador, ou melhor, “entre o filme e os usos que o espectador faz dele” (ELLSWORTH, Elizabeth, 2001, p.13). Somos, de algum modo, convocados a nos colocarmos numa determinada posição a partir do qual ‘deveremos’ ler o filme. Esta posição seria a mais privilegiada de todas: aquela que nos permite desfrutar dos prazeres, sensações e emoções que o filme deseja que desfrutemos. Mas nada garante que, de fato, essa posição privilegiada seja ocupada pelo espectador.

⁵³ Esse trabalho sobre *O céu de Suely* foi apresentado durante o *Seminário Internacional Fazendo Gênero 9*. Ao longo da tese, cito esse e outros trabalhos de Rosângela Soares; além disso, alguns argumentos que utilizo aqui foram construídos a partir de conversas informais com a professora. O fato de ela já ter se debruçado sobre esse filme e de estarmos convivendo durante os estágios docentes que tenho feito em suas disciplinas nos últimos semestres favoreceu a troca de impressões sobre o filme.

⁵⁴ Por enunciado “é necessário entender a modalidade de existência de um conjunto de signos, modalidade que lhe possibilita ser algo mais que um simples conjunto de marcas materiais: referir-se a objetos e a sujeitos, entrar em relação com outras formulações, e ser repetível.” (CASTRO, Edgardo, 2009, p. 137)

força enunciativa há nessa frase? Que atravessamentos estão aí colocados? A que se associa a gravidez e o filho naquele contexto?

A cena indica que Hermila encontra-se em estado de graça: o pouco que Mateus lhe oferece é simplesmente tudo que ela queria... Enquanto a voz em *off* narra a cena de entrega vivida pelos dois amantes no passado, a música sugere que aquele sonho de amor romântico parece não ter se cumprido. O tom romântico e apaixonado que embala essa cena inicial é rapidamente cortado por uma outra atmosfera. Na segunda cena, vemos, em detalhe, o olhar de Hermila. No entanto, não vemos aqui o olhar apaixonado, a face sorridente, a alegria pulsante; mas um olhar sério, talvez cansado ou quem sabe desanimado. Em seguida, a câmera foca em *close-up* Mateuzinho. Ele está no colo de Hermila que está sentada na poltrona do ônibus. A viagem de São Paulo para Iguatu é longa: uma distância que não se mostra apenas geográfica. Antes de desembarcarem, temos um panorama da estrada, do céu e da cidade de Iguatu. Somos apresentadas ao cenário onde todo restante do filme se passará, até voltarmos para essa mesma estrada e poltrona. Felipe Bragança (2005), co-roteirista e assistente de direção de *O Céu de Suely*, descreve suas sensações diante de Iguatu - sensações que se assemelham às que tive diante da cidade apresentada no filme:

Iguatu não existe. É um nada e ao mesmo tempo é tudo o que existe no mundo. Um desejo imenso inacabado e uma sujeira de vontades atravessadas, ecoadas, como se sonhos do mundo todo encontrassem aqui o lugar de se perder... e de deixar as suas sombras. Iguatu é o deserto e o centro do mundo. E o absoluto e o imprevisível. Um abismo de cores e luzes frias, de néons que são como a resposta silenciosa ao chão seco em que se pisa, para o céu lavado ao qual se olha.⁵⁵

Outra descrição primorosa do filme e da cidade na qual estamos desembarcando com Hermila é feita por Luis Carlos Oliveira Jr. (2006). Concordo com sua análise em todos estes aspectos poeticamente descritos:

As mechas no cabelo de Hermila, resquício de uma cultura da metrópole que ela habitou provisoriamente, são como o constante ruído de fundo que traz ao filme a ideia de que há uma infinidade de coisas acontecendo a todo momento, mas em algum outro lugar. Iguatu, a despeito da rusticidade de suas construções, da posição geográfica isolada, da pobreza, capta as ondas que vêm de longe, e

⁵⁵ Carta escrita por Felipe Bragança durante as filmagens de *O Céu de Suely*; foi publicada na revista eletrônica *ContraCampo* e está disponível no blog oficial do filme: <http://www.cinemaemcena.com.br/ceudesuely/blog.asp>.

que já chegam refratadas - versões em português para canções pop americanas, um posto de gasolina que se chama Veneza, um comércio de rua que por algum motivo inexplicável cria um sentimento de feira internacional. Os pontos de luz desfocados (como os faróis de carros, caminhões e motos que passam na estrada) que cintilam no fundo da imagem nas cenas noturnas parecem chamarizes enviados à distância, mensagens luminosas de um mundo mais povoado e mais veloz. A massa sonora, por sua vez, prolonga o espaço habitado pelos personagens para além dos limites de enquadramento, reforçando a idéia de que eles - e sobretudo Hermila - são seres de um mundo que não termina nas placas de boas vindas ou de adeus a Iguatu.

São diversos os ruídos que acompanham o desembarque de Hermila com seu filho pequeno na cidade de Iguatu: ruídos da estrada, do motor do ônibus, do choro do bebê, do caminhão, da moto. Esses ruídos retornam ao longo da trama, em diferentes momentos, compondo com a trilha sonora do filme. Percebo que os ruídos, por vezes, indicam pequenas rupturas, marcações e costuras entre cenas, além de sugerir os próprios ruídos na comunicação entre as personagens. A presença de ruídos e a ênfase nos sons ambientes, ao longo da trama, acabam produzindo uma ideia de realismo, naturalidade e espontaneidade na narrativa. De fato, o uso do som nesse filme é mais diegético o que reforça a “ilusão do realismo”. (TURNER, 1997, p. 63) As músicas que ouvimos, na maior parte da trama, são as músicas que as personagens ouvem no seu cotidiano. A trilha sonora de um filme indica o estado emocional das personagens e nos leva a estados emocionais que, em geral, nem nos damos conta, tamanha a força de realismo e ‘captura’ exercida pelo cinema.

O *Cd* com as músicas de que Hermila mais gostava (presente de seu amor) não seria composto justamente pelas músicas que escutamos ao longo do filme com ela? Ou ainda, será que a música que ouvimos nessa cena de abertura não seria a mesma que Hermila está escutando pelo fone de ouvido na cena imediatamente a seguir? É possível perceber um certo estilo musical que ganha realce no filme, como se fosse mesmo um gosto particular que rege sua trilha sonora, exceto duas músicas que parecem fugir à regra: uma instrumental que conduz a narrativa em momentos diversos (mais intimistas?) e outra que o diretor descreve como “uma música minimalista do alemão Lawrence, “Somebody told me”.” (KLEINPAUL,

Bianca, 2006) Com exceção dessas duas músicas que estão fora de cena, as demais fazem parte da vida daquelas personagens, compondo o som diegético do filme.

As músicas que as personagens escutam ao longo do filme parecem fazer parte de um mesmo repertório e estilo musical, por ora denominado “tecnobrega”. Segundo Karim Aïnouz, “a trilha de *O Céu de Suely* retrata a complexidade de significados presente no sertão brasileiro contemporâneo”. O diretor afirma que: “É impressionante a quantidade de versões de músicas americanas transformadas em forró ou no chamado tecnobrega. Acho uma provocação pegar um hit americano e transformar em outro produto, muitas vezes com letras totalmente diferentes das originais.” E indaga: “E por que não chamar esta música de autêntica na cultura nordestina?” (KLEINPAUL, Bianca, 2006)

Bianca Kleinpaul (2006) refere-se à trilha sonora de *O Céu de Súely* como “uma viagem ao passado e ao mundo 'kitsch'⁵⁶ nordestino”. Em sua crítica, Bianca Kleinpaul (2006) afirma que todas as músicas do filme foram escolhidas pessoalmente pelo diretor: “Se *Tudo que eu tenho* foi incluída ainda com o filme no papel, outras músicas só vieram quando Karim estava ensaiando no interior do Ceará.” Ele lhe conta que “Querida saber qual era o hit do Nordeste em julho de 2005 (*época das filmagens*). Tinha três músicas chicletes, mas a que tocava em todas as cidades do interior era *Não vou mais chorar*, do Avião do Forró. (...) Nordeste tem uma trilha sonora por estação, é sazonal.”

Diria que não apenas a trilha sonora nos encaminha para este modo “kitsch” de se apresentar, como o filme de um modo geral. Poderia dizer que Hermila, de certa forma, é *kitsch*, não apenas pelo que é ‘combinado’ no seu figurino, mas pelo modo como joga com os elementos de que dispõe naquele contexto. Hermila veste-se com mininissaias e miniblusas cujas alças misturam-se às alças do sutiã que quase sempre estão à mostra. Usa sandálias com saltos em plataforma, brincos, anéis e pulseiras de plástico de cores diversas, misturados a outras bijuterias de metal. Prende o cabelo de diversas formas, usando chuquinhas e travessas. Seria

⁵⁶ Como sugerem Hallina Beltrão & Hans Waechter (2008, p. 36), o kitsch seria mais uma atitude, “um estilo marcado pela ausência de estilo” ou ainda “uma mistura divertida de vários elementos, geralmente com o único propósito de ornamentação. Sobrepõe materiais, estilos artísticos, cores e estampas de uma forma harmônica e irreverente. Nessa combinação, não existem regras.”

Artigo disponível em:

http://www.infodesign.org.br/conteudo/inicCient/34/ing/ID_v5_n1_2008_36_44_Beltrao_et_al.pdf

possível pensar que o modo como Hermila experimenta sua sexualidade também se aproxima do *kitsch* no sentido de estar inspirado num “estilo sem estilo”, numa construção que mistura elementos que parecem não combinarem entre si.

Talvez a escolha por uma música gravada em outros tempos e um pouco esquecida pelo grande público logo na abertura do filme indique que, embora seja um filme de nosso tempo, ele cita outros tempos. A forma como o amor é falado nessa música e como é mostrado nessa cena inicial - envolto em paixão, desejo e uma espécie de plenitude - nos remete a imagens de um amor (romântico) que persiste nos mais diversos contextos e artefatos culturais da atualidade.

Se o amor tem atravessado o tempo com mais continuidades do que descontinuidades, em relação aos gêneros, ele tem-se colocado de forma diferente para ambos, ou seja, a relação de homens e mulheres com o amor tem tido historicamente diferentes significados e importância. A conduta adequada de gênero está intimamente relacionada a práticas sexuais e amorosas apropriadas. (SOARES, Rosângela, 2007, p. 92)

Se na esfera da sexualidade, somos levadas a crer que estamos experimentando deslocamentos e ‘inovações’, na esfera afetiva, diria que o desejo de amar, de se sentir amada, de viver uma grande paixão ainda persiste como um sonho romântico de muitas. Essa questão mais ligada à afetividade esteve tradicionalmente associada às mulheres. Frases que intitulam livros e perpassam debates tais como “Por que homens fazem sexo e mulheres fazem amor?”, “Homens são de Marte, Mulheres são de Vênus” - apontam para diferenças no modo como homens e mulheres encaram suas relações afetivas e sexuais. Em geral, esses enunciados marcam diferenças entre os sexos e produzem uma espécie de essencialização, reducionismo e naturalização dos gêneros. Se, por um lado, perspectivas como a que assumo nesta pesquisa buscam desnaturalizar e problematizar essas form(ul)as essencialistas e simplificadoras, por outro lado, é preciso reconhecer que existe uma força naqueles discursos que operam em diferentes meios produzindo verdades, fabricando sujeitos, reiterando normas para homens e mulheres. Ainda que estejamos vivendo num tempo em que o próprio par binário mulher-homem (ou feminino-masculino) esteja sendo colocado sob suspeita, persiste uma noção de que os sujeitos não podem ser reconhecidos como

humanos se não tiverem, em seu corpo, a marca de *um* sexo. Sim, eu responderia a Foucault: precisamos (ainda) verdadeiramente de um verdadeiro sexo.⁵⁷

Do gênero

O que se espera de uma mulher? O que há num corpo de mulher? O que torna uma mulher viável? Como se constitui um corpo de mulher? O que faz com que um corpo seja adjetivado como “feminino”? O que faz um corpo ‘ser’ feminino? O que pode um corpo feminino? Que percursos esse corpo deve seguir nas estradas do gênero? O que esse corpo precisa “citar” para ser nomeado como feminino?

A estrada do gênero, no filme, indica, logo no início, uma possível articulação entre maternidade e amor romântico ou ainda entre heterossexualidade e reprodução. Pesquisa realizada nos anos 1980 pela antropóloga Cláudia Fonseca (2000) já indicava como a maternidade acabava adquirindo diferentes significados entre mulheres de classes populares; entre os quais um ganhava destaque: poder “dar filhos” aos seus homens. A autora constatou que as mulheres orgulhavam-se da maternidade e que isso era motivo de “honra” feminina no contexto pesquisado. “Parar de ter filhos? Por quê? Vou dar um terceiro filho forte e bonito para meu marido (atual). É uma coisa que eu sei fazer muito bem!” Assim “Moema, que vivia há anos de mendicância e que já tinha colocado três filhos no orfanato do Estado, anunciava-me exultante a chegada de um oitavo filho” - conta a pesquisadora. (FONSECA, Cláudia, 2000, p. 18)

Os diferentes significados atribuídos à maternidade (como, por exemplo, uma das “formas de viver a sexualidade e a conjugalidade”), por vezes, tornam-se invisibilizados (nas políticas de educação em saúde). Nesses programas, conforme salienta Dagmar Meyer [et al.] (2004b, p.27) “De modo geral, os significados de

⁵⁷ Michel Foucault (1983) inicia o prefácio de *Herculine Barbin: O diário de um Hermafrodita*, problematizando esta questão relativa ao “verdadeiro sexo”.

maternidade são trabalhados de forma naturalizada e normativa.” Como toda norma, sua invisibilidade produz efeitos.

Acredito que maternidade e amor romântico ainda persistem como um binômio importante na constituição de feminilidades contemporâneas (brasileiras). Com a mesma força com que somos interpeladas a termos um filho, após tê-lo, somos interpeladas a exercemos a maternidade de um determinado modo. Ao lado disso, vemos uma infância ganhar centralidade na cultura, na mídia e nas políticas públicas.

Conforme aponta Rosângela Soares⁵⁸, as vidas dos adultos hoje estão bastante atreladas (para não dizer submetidas) a das crianças. As famílias costumam organizar sua rotina em torno das necessidades das crianças, ao menos nas classes médias. E nas classes populares? Também haveria essa centralidade na figura da infância? As políticas públicas que tomam como referência as crianças e suas famílias (em especial, as mulheres-mães) estariam reforçando essa centralidade?⁵⁹

Diria que o filme pode apontar para um deslocamento, para uma perturbação na centralidade tanto da infância como da maternidade, ao menos na vida da protagonista. Há períodos na trama em que Mateuzinho fica em segundo plano ou simplesmente não aparece.

Somos incitadas/os a acompanhar o olhar de Hermila que não parece um olhar acomodado, engessado, aprisionado numa moralidade e numa visão de vida, de feminilidade, de corpo, de prazer e de mundo. Esse olhar, bem como o olhar do olho-câmera nesse filme, nos remete a um lugar de não-julgamento moral da ação. Ainda que posicionamentos que poderia denominar ‘moralistas’ estejam presentes no desenrolar da trama, diria que nosso olhar é convidado a se deslocar dessa posição e a olhar de outros ângulos e perspectivas.

⁵⁸ Apontamentos em aula, durante a realização do estágio docente na disciplina Educação, Saúde e Corpo, em 2011/1.

⁵⁹ Investigações realizadas em nossa Linha de Pesquisa, especialmente sob coordenação ou orientação da prof^a Dagmar Meyer, já demonstraram como gênero atravessa a formulação e execução de políticas públicas governando de modo particular a vida de mulheres-mães. Cito como exemplo a tese de Carin Klein intitulada *Biopolíticas de inclusão social e produção de maternidades e paternidades para uma infância melhor*.

Hermila desembarca do ônibus na beira da estrada, carregando de um lado seu filho Mateus e, de outro, uma sacola enorme e pesada. Ela encontra-se exatamente na beira da estrada, no acostamento onde os/as passageiros/as desembarcam do ônibus. Um céu imenso e azul compõe o quadro. Ela não tem pressa de atravessar a faixa. Quando vê uma brecha no trânsito - que mais 'abriga' caminhões - ela se desloca para o posto de gasolina que há em frente. Temos um retrato de Hermila-mãe que brinca com Mateus enquanto espera sua tia Maria que vai lhe buscar de moto.

Aquele céu imenso lembra amplitude e, ao mesmo tempo, sugere as contingências do sertão. O céu⁶⁰ é um elemento de destaque, ao longo de toda narrativa, e remete a diferentes sensações e direções. Talvez pudesse associar esse céu ao conjunto de normas regulatórias de gênero que, mesmo tendo se alargado no sentido de possibilitar outros modos de ser mulher, não deixou (e não deixa) de indicar contingências e desafios. A suposta 'liberdade feminina' é novamente enredada em outras normas e assujeitamentos. Novos conceitos e ideais de felicidade, realização e satisfação são movidos em processos que acabam por conduzir a conduta, normalizar os sujeitos.

O encontro de tia Maria com Hermila evidencia a existência de uma amizade e um afeto particular entre as duas. Saudade. Admiração. Respeito. Amor. Tia Maria chega de moto, tira o capacete, abraça Hermila e pega Mateus no colo. Rosângela Soares (2010, p. 4) analisa essa cena: "Ao dizer o nome completo do menino para tia Maria, Hermila apresenta o filho como quem mostra uma obra." A autora sinaliza o orgulho da maternidade e sua vinculação com a relação amorosa: "A maternidade, na constituição da vida a dois, parece ser um fator importante no filme. O filho, nesse contexto, é o auge da entrega amorosa. O filho gerado dessa relação parece ser o símbolo desse amor."

A 'estrada do gênero' para as mulheres têm apontado, historicamente, *um* caminho como sendo *o* ideal, *o* mais completo, *o* de uma realização plena, que

⁶⁰ O título do filme foi lhe dado pouco antes de sua estreia mundial, porém, como aponta Angélica Bito (2008) "A impressão é que a direção e fotografia (maravilhosa, assinada por Walter Carvalho) foram pensadas a partir do nome. O céu de Suely é azul vibrante, tem nuvens bem definidas, mas é vazio de esperanças e está bem longe de onde a protagonista pisa."

incluiria: o casamento heterossexual (ainda pautado em princípios do “amor romântico?”), a maternidade, a beleza e a (eterna) juventude. Certamente os movimentos e teorizações feministas já reconheceram alguns equívocos e outras estratégias têm sido movimentadas para repensar caminhos tanto na esfera pública, como na esfera privada. No lugar de superação ou evolução vemos um jogo de forças no qual coexistem velhos e novos ideais associados ao feminino. E ‘os novos’ deveriam desmanchar ‘o velho’? Por vezes, a tendência é olhar para os avanços e retrocessos como movimentos separados e autônomos. Os termos binários novos e velhos, avanços e retrocessos já carregam em si uma histórica dicotomia/hierarquia. O próprio olhar estaria encharcado da noção de progresso, evolução, aperfeiçoamento, melhorias no ‘setor’ do gênero. A conjunção “e” mostra-se potente nessa perspectiva teórica que enfatiza a convivência de diferentes possibilidades e significados.

Como se sabe, o modelo dos dois sexos, por exemplo, não desmanchou o antigo modelo de um sexo único (LAQUEUR, 2011). Diria que o (nem tão) novo modelo carrega até hoje marcas do antigo. No lugar de uma concepção de sexo derrubar a outra, vemos modelos divergentes convivendo e disputando um lugar de legitimidade nos discursos da ciência, da biologia, da psicologia etc.

Movimentos que permitem uma expansão na vida das mulheres convivem com velhas crenças e expectativas que tendem a limitar e paralisar esses movimentos. Não se pode deixar de mencionar os efeitos instigantes que os movimentos feministas e LGBTT possibilitaram para mulheres e homens na contemporaneidade. No entanto, é preciso reconhecer que há uma espécie de ‘paraefeitos dos efeitos’ - com isso, quero afirmar que não há garantias e soluções instantâneas para os conflitos, dilemas e descasos sofridos em torno das desigualdades de gênero e de sexualidade. Por vezes, numa leitura superficial, colocam-se as relações de poder como não problemáticas: como se isso já estivesse solucionado, como se essa questão já tivesse sido superada, resolvida ou amenizada. Como sacudir com expectativas que teimam, ainda hoje, em cercar as vidas de mulheres e suas escolhas e, de um modo particular, as vidas de mulheres-mães?

Ser esposa, mãe, bela, jovem e sensual parece que continua sendo um imperativo para a maioria das mulheres que, além disso, ainda são interpeladas a obterem realização profissional e sexual. Rosângela Soares (2010, p. 3), ao analisar a força do amor e da paixão na trajetória de Hermila, problematiza:

É inegável que as mulheres, por meio de lutas sociais, têm modificado as relações de gênero no mundo do trabalho, na vida doméstica, nas relações sexuais e em outros espaços sociais. Com todas essas mudanças, no entanto, parece que ainda persiste a divisão clássica de gênero quando o assunto é assentado nas relações de amor. Serão estas um reduto clássico de distinções de gênero, apesar de todas as mudanças?

O desejo de amor parece imperativo na vida de muitas mulheres. Nesse movimento de ideais, há que se reconhecer que, mesmo rompendo com algumas normas da ordem sexo-gênero-sexualidade, mantém-se com muita força o desejo de ser mãe e a realização através da maternidade. Judith Butler (2003), em estudo intitulado *O parentesco é sempre tido como heterossexual?*, problematiza essa produção de desejo que vem atrelada aos moldes do casamento heterossexual e, por conseguinte, ao controle e tutela do Estado. Como aponta a antropóloga brasileira Miriam Pillar Grossi (2003, p. 267), referindo-se às mobilizações de jovens militantes lésbicas no Brasil, “a temática da parceria civil emergiu como prioridade do movimento lésbico e nela a possibilidade de reconhecimento do desejo de maternidade parece ser um forte componente das atuais mobilizações.” Nessa luta pelo reconhecimento de um lugar, de uma possibilidade de existência, de uma identidade tida como desviante, há que se perguntar: que instituições parecem ganhar ainda mais força nesse combate?

Ele disse que queria casar comigo ou então morrer afogado. Alusões ao casamento aparecem pelo menos em dois fragmentos do filme: nessa narração que abre o texto fílmico e mais adiante no primeiro diálogo entre Hermila e João (possivelmente seu ex-namorado que ficara em Iguatu), quando esse lhe pergunta: *Cadê teu macho?* ao que ela responde: *Meu marido ta chegando daqui um mês.* (ênfase minha).

A questão do casamento e da família parece ocupar ao longo da história e, ainda hoje, o centro de muitas vidas. Embora a expectativa quanto à idade⁶¹ de se casar tenha mudado ao longo do tempo, diria que permanece uma incitação ao casamento heterossexual - enquanto instituição que legitima o lugar da mulher e do homem e, mais do que isso, reafirma um 'valor fundamental': a família.⁶² Enquanto alguns autores (BAUMAN, 2005; COSTA, 1999) problematizam instituições que estariam perdendo a força na contemporaneidade (como a família, por exemplo), vemos, por outro lado, uma reafirmação de valores acoplados a essas instituições.

É para a casa de sua família que Hermila retorna. Uma família composta por mulheres: avó e tia. Destaco um diálogo entre Hermila e sua avó que traz à tona um elemento bastante valorizado na constituição das mulheres-mães. A avó segura o bebê no colo, após lhe dar banho com entusiasmo. Percebe-se que há uma centralidade da figura do menino nestes primeiros diálogos do filme. Há duas cenas de banho do menino no filme: "O banho da criança no início e no fim do filme marca momentos que dão a dimensão da importância do menino no contexto familiar". (SOARES, Rosângela, 2010, p. 4) O banho aqui parece evocar um afeto particular tanto na acolhida como na despedida. Essa 'maternagem' que geralmente é exercida por mulheres sugere cuidado, fragilidade e carência de um bebê e sua incapacidade de ser/sobreviver sozinho no mundo, além de indicar certa intimidade com aquele corpo infantil. Na acolhida é a avó Zezita quem acolhe, através do banho, a criança que a família está conhecendo. Antes de partir é Hermila quem banha o menino, como um gesto íntimo de uma despedida particular.

De certa forma, ainda que não me pareça o centro da trama, é de se notar que questões que circundam a maternidade são postas em jogo aqui. Hermila e tia Maria estão sentadas à mesa. Zezita parece contente com a presença do bisneto, ela se aproxima de Hermila com o bebê no colo e inicia esta conversa:

⁶¹ Perguntar a uma menina brasileira de 12 anos se ela está casada parece pouco provável nos dias de hoje, no entanto, essa era a idade mínima para as mulheres se casarem até 1890, quando a idade mínima passou a ser 14 anos para mulheres e 16 para homens. Em 1916, essas idades foram alteradas para 16 e 18 respectivamente. (DEL PRIORE, Mary, 2006, p. 148)

⁶² Neste último ano, vimos uma proliferação de adesivos que correspondem aos integrantes das famílias colados nos automóveis, sinalizando a centralidade desse discurso ainda hoje.

Avó: Mamamama... ele o tempo todo... Agora, minha filha, eu acho que ele tá com fome.

Hermila: É, tá com fome. A senhora faz a mamadeira?

Avó: Você não tá dando de mamá pra ele não minha filha? [pergunta a avó com certo ar de repreensão]

Hermila: Não, vó.

Avó: Tão gordinho, achei que ele tivesse mamando.

Hermila: Não, meu leite secou. [Choro do bebê]

Se folharmos jornais e revistas da atualidade não será difícil encontrarmos discursos em torno da maternidade.⁶³ Cuidar, dedicar-se inteiramente a esse cuidado, amar de forma incondicional são algumas das características veiculadas na mídia e nos programas de saúde que posicionam o *ser mulher* e o *ser mãe*, muitas vezes, como praticamente sinônimos. Vale ressaltar que teorias e práticas *psi*⁶⁴ contribuíram de forma contundente na produção e reprodução da chamada ‘função materna’ e seus efeitos no desenvolvimento dos bebês.

Em pesquisa realizada com travestis e transexuais (de homem para mulher) em Curitiba, Miriam Adelman e Lennita Ruggi (2007, p. 53-54) afirmam que “despontou uma representação bastante convencional do feminino, claramente retomada das definições hegemônicas binárias.” Para quase todas as entrevistadas, o feminino está associado a questões relativas ao corpo, à beleza, à vaidade, ao serviço doméstico e, como não poderia faltar, ao chamado “instinto maternal”. Nesse contexto, “o ‘querer ser mulher’ se dá em função do gosto de cuidar dos outros, curtir ‘atividades femininas’ como cozinha e os cuidados corporais-estéticos ou, ainda, o cuidar de si para poder agradar e ser desejada pelo ‘sexo oposto’.”

Dagmar Meyer (2002)⁶⁵ faz uma análise cultural em que procura “relacionar as condições de emergência de políticas que definiam a maternidade em

⁶³ Trago como exemplo uma matéria publicada no jornal Zero Hora do dia 04/09/2006 sobre uma sessão de amamentação coletiva que fez parte da programação prévia do Encontro Nacional de Aleitamento Materno daquele ano. Uma das entrevistadas parecia orgulhosa com a decisão de ter largado tudo para se dedicar aos cuidados da filha e de terem estabelecido em seu lar a conhecida ordem divisória: de um lado, o pai provedor e, de outro, a mãe cuidadora.

⁶⁴ Incluo aqui saberes produzidos no campo da psicologia, da psiquiatria e, talvez de um modo mais contundente, da psicanálise. “Foucault insiste quanto à função de normalização que desempenham os saberes: medicina, psiquiatria, psicanálise, psicologia.” (CASTRO, Edgardo, 2009, p. 310)

⁶⁵ Neste texto intitulado *As mães como constituintes da maternidade: uma história do passado?* Dagmar Meyer (2002, p. 379-380) utiliza para análise “aspectos/informações extraídos, principalmente: da Lição 1 do Manual de Manejo e Promoção do Aleitamento Materno (Manual de

articulação com o aleitamento materno nas sociedades ocidentais com a configuração atual dessa política no Brasil”. (p.379) A autora nos leva a problematizar discursos que têm se produzido em torno da maternidade e da amamentação desde o século XVIII, mostrando-nos que nem sempre esses discursos convergem e convivem de forma harmônica, pelo contrário, produzem múltiplas e conflitantes representações: “todas as representações de mulher, maternidade ou amamentação produzem sentidos que funcionam competindo entre si, deslocando, acentuando ou suprimindo convergências, conflitos e divergências entre diferentes discursos e identidades” e acrescenta: “mas são algumas delas que, dentro de determinadas configurações de poder, acabam se revestindo de autoridade científica e/ou se transformando em senso comum” (p.385). Nesse jogo de verdades, haverá a produção de uma maternidade considerada mais legítima e verdadeira a partir da qual as outras maternidades serão des-qualificadas. Evidentemente é de se perguntar: se algo que é tido como tão natural e instintivo precisaria sofrer tantos processos de pedagogização e disciplinamento.⁶⁶

Hermila está deitada no chão da calçada, fumando um cigarro, em frente à casa de sua avó. Ouve-se o choro de Mateus que está fora de campo e os passos da tia Maria que se aproxima de Hermila. Tia Maria senta-se ao lado de Hermila e pergunta: *Toda noite ele chora desse jeito até dormir, é?*. Ao que Hermila responde sorrindo: *É. Ai, às vezes dá vontade de deixar ele no mato e sair correndo.*

Na mesma cena, vemos Hermila agora sentada na calçada ao lado de tia Maria que indaga: *e tua vida em São Paulo, como era?* - *Era boa*, responde Hermila, *mas lá é tudo caro. Não dava pra ficar mais lá não. Ai a gente decidiu voltar.*

Tia Maria passa a mão no cabelo de Hermila que sorri e também passa a mão no próprio cabelo, colocando a cabeça para trás. *E esse cabelinho, é moda lá, é?* Pergunta com curiosidade à Hermila que responde sorrindo - *É a franja... Só pinta a frente?* [*close-up* de Hermila e de Maria; em meio ao diálogo ouvimos ruídos do

1993)...; do site que o Ministério da Saúde mantém para divulgar o Programa; de artigos de jornais do Rio Grande do Sul e, ainda, de folhetos informativos produzidos na Semana Estadual do Aleitamento Materno.”

⁶⁶ Sigo no *Twitter* o Ministério da Saúde que constantemente coloca em pauta a questão do aleitamento materno com enunciados do tipo: “Você amamenta? Procure o banco de leite humano mais próximo e seja doadora. Seu gesto pode salvar vidas.”

ambiente e sons de pássaros] Do rosto que sorri, Hermila passa a uma atmosfera de seriedade e preocupação:

Hermila: Acho que vó ta cansada... Acho que ela não gostou de me ver aqui não...

Tia Maria: Oxe, menina, que história é essa? Nunca mais ela tinha feito comida boa assim. Agora ela ta lá olhando tuas fotos pra ver se Mateus se parece com tu. (Hermila sorri) O que ela não gostou foi do jeito que tu saiu daqui... Fugida, parecendo uma doida. Nem pra mim você deu tchau. [de um plano fechado a imagem passa para um plano aberto, as duas se deitam no chão e sorriem]

Hermila: Paixão, tia. A maior paixão do mundo.

Tia Maria: Paixão, foi? Sua descarada!

Nesse encontro entre Hermila e sua tia, há muitos elementos instigantes para pensar nas construções de gênero. Esses elementos retornarão nas cenas seguintes do filme e da tese: eles disparam as análises desta pesquisa.

Vozes como de Hermila no filme e de estudiosas como Rosângela Soares (2010) em sua análise do filme parecem romper com uma espécie de pacto de silenciamento sobre ‘o outro lado da maternidade’: “A possibilidade de movimentar-se só se dá por haver alguém que assume o cuidado do filho. Os filhos são um dos motivos que dificultam as mudanças e os movimentos das mulheres no mundo.” (SOARES, 2010, p. 5)

Estaria em curso aqui uma desconstrução/ressignificação da maternidade? Em outra cena, Hermila pede a uma amiga balconista para ‘guardar’ seu filho enquanto vende umas rifas pelo centro da cidade. Não se glorifica, nem se demoniza a maternidade aqui. Não estariam em jogo outros significados possíveis para o ser mãe, para o ser mulher e para o amor?

O psicanalista Joel Birman (2001, p. 63-64) argumenta que: “o erotismo tornou-se um pólo contraditório no ser da mulher, que poderia perturbar a vocação reprodutiva do seu corpo. (...) entre o desejo sensual e a maternidade, o corpo feminino seria polarizado.” E dessa forma, “(...) O erotismo feminino era concebido como essencialmente perigoso, pela ameaça de desordem que representava”.

O autor recorda que essa oposição entre maternidade e desejo sensual teria sido formulada no século XIX com o empenho da tradição cristã que “desarticulou os registros do prazer e da reprodução, considerando o primeiro como da ordem do pecado. Constituiu-se, assim, a diabolização do desejo feminino, que poderia desviar as mulheres da existência casta e do caminho virtuoso da maternidade.” Havia uma preocupação em silenciar “qualquer dimensão de gozo no corpo feminino”. Essa concepção parece ir de encontro à construção das diferenças de gênero que insistem em proclamar que a sexualidade masculina é que seria incontrolável e desenfreada. Às mulheres é possível controlar os desejos e fantasias mais ardentes, aos homens, impossível!

Segundo Birman (2001), a “mulher desejante” passou a se constituir como “mulher perigosa” que deveria ser corrigida em nome da ordem e higiene social. Se, por um lado, o erotismo feminino devia ser silenciado, por outro, o erotismo masculino não se opunha à tarefa reprodutiva, porém, nem tudo o que dele se quisesse poderia ser vivido no seio da família. Conforme aponta Birman (2001, p. 72), “a grande expansão da prática da prostituição, que ocorreu ao longo do século XIX, seria a contrapartida social para que se pudesse definir um lócus preciso e bem circunscrito para o exercício do erotismo masculino.”

As mulheres que não correspondessem aos desígnios sagrados da maternidade eram, de algum modo, culpabilizadas e consideradas desviantes. Conforme Birman (2001), o discurso médico do século XIX tratou de classificar as práticas desviantes da feminilidade em quatro modalidades: a prostituição, o infanticídio, a ninfomania e a histeria. Essas figurações do feminino consideradas anômalas encontram na recusa da maternidade seu ponto em comum, com exceção da histérica.⁶⁷ No lugar da maternidade, essas mulheres assumiriam o erotismo como uma “dimensão efetiva da existência feminina” (p. 77). Erotismo e maternidade mostram-se, nessa produção de saberes, como “formas inconciliáveis de ser da feminilidade”. (p. 79)

Já é sabido que os movimentos e teorizações feministas problematizaram essas construções em torno do corpo feminino e da maternidade na tentativa de

⁶⁷ Foucault (2005a) descreve a histerização do corpo da mulher como um dos grandes conjuntos estratégicos de saber-poder desenvolvidos em torno do sexo a partir do século XVIII. (p. 99)

ampliar as possibilidades de feminilidades e, em seguimento, de masculinidades. Um dos primeiros textos feministas que li, trazia como ponto de partida o dilema enfrentado por muitas mulheres entre terem ou não terem filhas. O que antes parecia ser inevitável, agora tornava-se uma ‘questão de escolha’ com o advento de métodos contraceptivos que revolucionaram a vida sexual a partir da década de 1970. O texto expunha a troca de cartas realizada entre duas mulheres que se questionavam sobre os caminhos que haviam escolhido: uma abdicara de sua vida profissional para viver a maternidade e o casamento de um modo quase exclusivo, enquanto a outra teria abdicado desse destino antes natural para dedicar-se integralmente à realização profissional. Ambas falavam de um vazio, de algo que ficou para trás, de algo que não fora vivido: ressentimento. Ainda que estejamos vivendo um tempo de ressignificações em torno da maternidade e de novas possibilidades para contracepção e concepção, acredito que ainda hoje esse dilema habita a vida de muitas mulheres. Não raramente, ele acompanha outros dilemas comuns relativos ao que, afinal, se esperava e se espera de uma mulher.

Em sua pesquisa sobre imagens de mulher na Revista Educação Physica, periódico publicado entre 1932 e 1945, Silvana Goellner (2003a) analisou como essas imagens estavam impregnadas de, pelo menos, três impositivos às mulheres: “seja bela”, “seja mãe” e “seja feminina”.⁶⁸ É, no mínimo, curioso acompanhar os ‘resultados’ de sua pesquisa e traçar uma breve comparação ao que encontro hoje, nas imagens de mulheres que analiso em um filme. Se os padrões de beleza mudaram, o impositivo de ser bela permaneceu. No quesito “seja feminina”, a autora enfatizou a relação entre feminino e masculino, os processos de masculinização de mulheres e o imperativo de feminização de seus corpos. “Feminizar a mulher é, sobretudo, feminizar a aparência e o uso do seu corpo.” (GOELLNER, 2003a, p. 107). Certamente esse imperativo persiste na contemporaneidade. A feminização ‘deve’ estar estampada nos corpos de mulheres que devem se fazer femininos. Se o desejo de ser mãe hoje pode ser ‘controlado’,

⁶⁸ No prefácio do livro de Silvana Goellner, intitulado *Bela, Maternal e Feminina: imagens da mulher na Revista Educação Physica*, Guacira Lopes Louro enfatiza que “A mulher, dignificada pela maternidade fica, de algum modo, paradoxalmente afastada da sexualidade (ainda que seja, como lembra a autora, ao mesmo tempo ‘a afirmação e a negação’ da sexualidade).” (2003a, p.12) Acredito que esse paradoxo persiste na atualidade.

adiado, ‘artificialmente’ realizado, ele ainda ocupa um lugar central na vida das mulheres, tanto as que ‘decidem’ ter como as que optam por não ter filhos/as:

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 morrer afogado.

A narração inicial de *O Céu de Suely* opera como uma citação de algo que é (ainda) bastante esperado das (e pelas) mulheres: O que vemos e ouvimos nessa “citação”? Que corpo é esse que assume uma determinada posição de sujeito? Como entender a força performativa do gênero e da sexualidade nessa cena? É possível afirmar que enunciados performativos estão, desde essa abertura, produzindo *uma* direção, *uma* estrada para a feminilidade em questão? E que outros enunciados operam em direções divergentes a essa que parece reiterar a norma?

Nas palavras de Judith Butler (1990, p.33): “Gênero é a repetida estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de substância, de um tipo de ser natural.”⁶⁹ Gênero é entendido aqui como uma construção que se dá através de um conjunto de práticas reguladoras que impõem uma determinada ordem e coerência para os corpos e desejos. Essa construção do gênero fabrica uma aparência de fixidez do corpo e de seu ‘sexo biológico’. A aparência de ‘natural’ e ‘estável’ do corpo só é obtida a partir de inúmeras operações repetidas, disseminadas, impostas, desejadas e esperadas. Judith Butler (1990, p. 24) analisa: “o gênero demonstra ser performativo - quer dizer, constituinte da identidade pela qual ele se faz passar, ou que ele simula ser. Nesse sentido, o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que se

⁶⁹ Exceto as citações em espanhol, as demais citações advindas de obras de outros idiomas serão traduzidas no corpo do texto e suas versões originais serão colocadas em nota de rodapé: “Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.” (BUTLER, Judith, 1990, p. 33)

poderia dizer preexistente ao feito.”⁷⁰ A autora nos desafia a pensar as categorias do gênero distanciando-nos daquele discurso herdado da metafísica da substância e, para isso, apóia-se em Nietzsche quando esse afirma que não há um ‘ser’ por trás do fazer, não há um fazedor por trás da obra. O que há então? Apenas a obra. Butler (1990, p. 25) conclui: “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; a identidade é performativamente constituída pelas próprias ‘expressões’ que se diz serem seus resultados.”⁷¹

Sobre a afirmação de Simone de Beauvoir já tantas vezes citada, problematizada e ressignificada, Judith Butler (1990, p. 33) comenta “Se há alguma coisa correta na declaração de Beauvoir de que não nascemos mas nos *tornamos* uma mulher, segue-se que *mulher* é em si um termo em processo, um devir, um construir do qual não se pode dizer legitimamente que tenha origem ou fim.”⁷²

Muitas teóricas (LOURO, 2000a, 2004b, 2004c; SCOTT, 1990; MEYER, 2004a; WITTIG, 1992; BUTLER, 1990) contestaram a supremacia da biologia nas teorizações feministas sobre o gênero. Linda Nicholson (2000) argumenta que, mesmo teóricas que assumem uma perspectiva construcionista podem, por vezes, manter uma posição de “fundacionalismo biológico”, não desestabilizando a noção de fixidez do corpo biológico, ou seja, muitas teorizações feministas, ainda que operem com a noção de construção, continuam supondo que há uma base ou fundamento biológico sobre o qual o gênero é construído. Desta forma, a biologia parece pré-existir à cultura ou, em outras palavras, estaria fora da cultura. No entanto, como afirma Guacira Louro (2004c, p. 81) “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias.”

Pode-se dizer que os processos de significação em torno dos corpos, gêneros e sexualidades, bem como todos os processos de significação de uma dada cultura,

⁷⁰ “(...) gender proves to be performative - that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed.” (BUTLER, 1990, p. 25)

⁷¹ “There is no gender identity behind the expressions of gender; the identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results.” (BUTLER, 1990, p. 25)

⁷² “If there is something right in Beauvoir’s claim that one is not born, but rather *becomes* a woman, it follows that *woman* itself is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end.” (BUTLER, 1990, p. 33)

acabam por apagar as marcas de sua própria produção e historicidade. Analisar processos de significação implica em adentrar um terreno de indecibilidade. O significado é indecível: é impossível chegar a um único e verdadeiro significado, há sempre várias leituras possíveis. Estamos condenados a sermos “intérpretes”, dirá Foucault (2005b), ainda que o ato de interpretar sempre nos escape. Enquanto “intérpretes”, interpretamos e perpetrados alguns signos e símbolos em detrimento de outros.

Com isso, temos uma naturalização de práticas e ‘verdades’ que são repetidas e reiteradas. Desconfiar do que é tido como ‘natural’, como já assinalou Guacira Louro (2004b), talvez seja o nosso maior desafio. Diria que essa tem sido uma das principais estratégias dentro de uma atividade político-investigativa na perspectiva com a qual trabalhamos.

Para Judith Butler (2000, p. 163), “A construção não apenas ocorre no tempo, mas é, ela própria, um processo temporal que atua através da reiteração de normas; o sexo é produzido e, ao mesmo tempo, desestabilizado no curso dessa reiteração.” A autora problematiza a noção de construção subjacente às perspectivas construcionistas que colocaram em questão o sujeito do humanismo e, no entanto, por vezes, não deixaram de pressupor a existência de um sujeito que executa a construção a que se referem. Desta forma, a autora questiona:

Se o gênero é uma construção, deve haver um “eu” ou um “nós” que executa ou desempenha essa construção? Como pode haver uma atividade no ato de construir sem que pressuponhamos um agente que precede e desempenha esta atividade? Como poderíamos explicar a motivação e a direção da construção sem esse sujeito? (Judith Butler, 2000, p. 160)

Retomo aqui a argumentação proposta por Guacira Louro (2004c) para afirmar que o processo de construção dos corpos, gêneros e sexualidades é contínuo, sempre inacabado e instável. Busco, nas palavras dessa autora, uma resposta provisória às questões lançadas por Judith Butler:

Embora participantes ativos dessa construção, os sujeitos não a exercitam livres de constrangimentos. Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se

conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem. (LOURO, 2004c, p.17)

O sujeito generificado, antes de ser a causa ou a origem das instituições e práticas ou dos discursos, é o seu efeito. (BUTLER, 1990; LOURO, 2004c) A norma regulatória do gênero está para além da constituição e produção de subjetividades. O gênero tem se mostrado um sistema muito mais amplo que se infiltra, de diversas formas, em práticas, objetos, produtos, além dos sujeitos. O gênero tem sido um organizador fundamental da cultura. Diferentes culturas, olhadas em pequenos contextos sócio-culturais, estão carregadas de marcas de gênero.

A linguagem assume extrema relevância nesse processo, por se constituir, como afirma Monique Wittig (1983 *apud* BUTLER, 1990, p. 115), em um “conjunto de atos, repetidos ao longo do tempo, que produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como ‘fatos’.”⁷³ E assim se constitui a ‘realidade’: na repetição de atos, acompanhados de palavras, gestos e olhares que produzem esses efeitos de ‘verdade-realidade’.

Nessa mesma direção, Sara Salih (2011), no livro intitulado *Judith Butler*⁷⁴, afirma: “longe de ser neutra, a percepção e descrição do corpo (‘É uma menina!’, etc) é um enunciado interpelativo performativo, e a linguagem que parece simplesmente descrever o corpo efetivamente o constitui.” Essa afirmação nos remete a dois conceitos formulados, respectivamente, por Althusser e Austin⁷⁵: interpelação e atos de fala performativos. Judith Butler (2007) revisita esses conceitos e com eles propõe novos arranjos teóricos. A autora analisa os atos de

⁷³ “Language, for Wittig, is a set of acts, repeated over time, that produce reality-effects that are eventually misperceived as ‘facts’.” (BUTLER, 1990, p. 115)

⁷⁴ Sara Salih (2011) nos conduz às principais formulações butlerianas ou, como prefere chamar, às ideias-chave de sua obra que é considerada complexa e até mesmo controversa e, no entanto, tem sido utilizada em diversos contextos e campos de estudo. Em cada capítulo, a autora nos convida a percorrer uma das obras de Judith Butler, dando ênfase aos principais conceitos abordados nas mesmas: em *Gender*, Sara Salih (2011) refaz o caminho percorrido por Butler em *Gender Trouble*, publicado em 1990, reeditado em 1999 e traduzido para o português somente em 2003.

⁷⁵ O filósofo britânico John Langshaw Austin publica, em 1962, o livro *How to do Things with words*, no qual reúne seus estudos sobre linguagem que culmina com a teoria dos atos de fala tão amplamente citada entre filósofos e estudiosos da linguagem. Seu trabalho aponta para o surgimento de “um novo paradigma teórico que considera a linguagem como ação, como forma de atuação sobre o real, e portanto de constituição do real, e não meramente de representação ou correspondência com a realidade.” (AUSTIN, 1990, p.10)

fala como interpelação e argumenta que é possível ressignificar e criar espaços de resistência dentro dos limites da própria linguagem. Butler (2007, p. 15) define a interpelação como:

una apelación que se equivoca de blanco regularmente, requiere el reconocimiento de una autoridad al mismo tiempo que confiere identidad a través de su acto que implica forzar con éxito ese reconocimiento. La identidad es una función de esse circuito pero no es preexistente a él. La marca que hace la interpelación no describe; inaugura. Busca introducir una realidad más que informar de una realidad existente, y logra esta introducción a través de la cita de una convención existente.

Para que a interpelação seja efetiva, é preciso que o sujeito interpelado se reconheça como o sujeito que está sendo chamado.⁷⁶ (SALIH, 2011) Mais do que isso: “La interpelación no se dirige, como pretende, a um sujeto que ya existe com anterioridad a este acto, sino que lo produce en su misma operación.” (GARCIA, David Córdoba, 2003, p. 5)

Na teoria dos atos de fala, o filósofo britânico John Langshaw Austin diferencia as declarações constativas das declarações performativas. No primeiro caso, trata-se de proferimentos que descrevem algo e podem ser considerados verdadeiros ou falsos. No segundo caso, o ato de fala realiza o que está sendo proferido. A escolha pelo termo performativo⁷⁷ advém do verbo inglês *to perform* - “verbo correlato do substantivo ação”. (AUSTIN, 1990, p.25) Segundo Herman Parret (1988, p.19), “Nas últimas fases da teoria de Austin, já não se admitia que algumas sentenças tivessem pelo menos um sentido puramente descritivo, dito “constativo”, sem ser performativa (...)”. Para Austin, o contexto em que as palavras são proferidas é determinante para a eficácia desses atos de fala.

Dentre os filósofos que retomaram a teoria dos enunciados performativos de Austin, encontram-se Jacques Derrida e Judith Butler. Derrida (1986, p.403-404) problematiza a noção de contexto buscando “demonstrar porque é que um

⁷⁶ O clássico exemplo de Althusser refere-se a uma cena em que um policial grita para um homem na rua “Ei, você aí!”. “Ao gritar, o policial interpela o homem como um sujeito, e ao se voltar o homem assume sua posição como tal.” (SALIH, 2011, p. 4)

⁷⁷ O tradutor da edição brasileira de 1990 considera que o termo equivalente mais próximo em português seria “realizativo”, ressaltando que o termo “performativo” foi um neologismo criado por Austin e consagrado pela literatura especializada, por isso manteve essa tradução.

contexto nunca é absolutamente determinável, ou melhor, em que é que sua determinação nunca é assegurada ou saturada.”⁷⁸ Para Derrida, os atos de fala são inteligíveis na medida em que são repetíveis e citáveis independentemente do contexto. O autor enfatiza o caráter da “iterabilidade geral” que seria uma lei da linguagem: deve-se poder citar e repetir em todos os tipos de circunstâncias um signo para que esse seja reconhecido e para que faça sentido. Se não pudessem ser repetidos, não seriam eficazes, tampouco inteligíveis. (CULLER, Jonathan, 1999; DERRIDA, Jacques, 1986; SALIH, Sara, 2011; VIDARTE, Paco, 2005) Nas palavras de Sara Salih (2011), segundo Derrida:

os signos podem ser transplantados para contextos imprevistos e citados de modos inesperados, uma apropriação e deslocamento que ele chama de transplante citacional: todos os signos podem ser colocados entre aspas (“sexo”, “raça”), citados, transplantados, e reiterados de modos que não se ajustam às intenções de seus falantes ou escritores originais, e isso significa que, tal como afirma Derrida, a possibilidade de falha é intrínseca e necessária ao signo, de fato, ela é *constitutiva* do signo.

Judith Butler (2000) faz uma aproximação entre a teoria da performatividade e o que Derrida chamou de citacionalidade, encontrando nessa última uma possível estratégia de agência e subversão, na medida em que performativas de gênero podem ser citadas e transplantadas para contextos outros que acabam por revelar “a falha intrínseca - mas necessária e útil - de todas performativas de gênero.” (SALIH, Sara, 2011). Nessa direção, a força do performativo residiria justamente em seu caráter repetível, de responder a um código reconhecível e, no entanto, não redutível a nenhum contexto determinado. (GARCIA, David Córdoba, 2003). Ainda sobre a força das performativas, Judith Butler (2005) argumenta:

Si una expresión performativa surte efecto provisoriamente (e yo sugeriría que su éxito solo puede ser provisorio), ello no se debe a que haya una intención que logra gobernar la acción del habla, sino únicamente a que esa acción repite como en un eco otras acciones anteriores y *acumula la fuerza de la autoridad mediante la repetición* o la cita de un conjunto anterior de prácticas autorizantes. Esto significa, pues, que una expresión performativa “tiene éxito” en la medida em que *tenga por sustento y encubra* las convenciones constitutivas que la movilizan. En este sentido, ningún

⁷⁸Conferência proferida em 1971 pelo pensador francês Jacques Derrida, realizada em Montréal, intitulada *Assinatura Acontecimento Contexto*, publicada no livro *Margens da Filosofia*.

término ni declaración puede funcionar performativamente sin la historicidad acumulada y disimulada de su fuerza. (BUTLER, Judith, 2005, p.318-319)

O teórico literário Jonathan Culler (1999) retoma o conceito de “elocução performativa” proposto por Austin para pensar sobre os sentidos e os efeitos da linguagem, tanto na literatura como na linguagem de um modo geral, considerando que “A linguagem é performativa no sentido de que não apenas transmite informação mas realiza através de sua repetição de práticas discursivas ou de maneiras de fazer as coisas estabelecidas.” (CULLER, 1999, p. 99) O ato de afirmar ou mesmo descrever algo já é, de fato, performativo. Nesse argumento, desenvolvido por Judith Butler (2000, 2003), a ênfase “recai na maneira como a força performativa da linguagem vem da repetição de normas anteriores, de atos anteriores.” (CULLER, Jonathan, 1999, p. 103)

Explicitamente conectada às formulações austinianas e derridianas, Judith Butler (2000) argumenta que:

A performatividade não é, assim, um “ato” singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição. Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, inversamente, sua teatralidade ganha uma certa inevitabilidade, dada a impossibilidade de uma plena revelação de sua historicidade). (BUTLER, 2000, p. 167)

Embora tenha havido leituras da obra de Butler que tomaram performatividade e performance como sinônimos, vale notar - como sinaliza Sara Salih (2011) - que a autora as distingue pelo fato de a performance pressupor a existência de um sujeito que realiza o ato performático, enquanto que “a performatividade contesta a própria noção de sujeito”. (SALIH, 2011, p. 15) Butler reconhece ter deixado um tanto deslizando ou confusas as noções de performatividade e performance, especialmente em *Gender Trouble*. Contudo, fez questão de demarcar a diferença e a relação existente entre esses dois termos:

[aunque] la performance es una parte crucial de la performatividad, sucede también algo más: la performance del género está también limitada por normas que yo no elijo. Opero dentro de las normas que me constituyen. Hago algo con ellas. Esas normas son la

condición de posibilidad de mi agencia; son el límite y la condición al mismo tiempo. (SALIH, *apud* NAVARRO, 2008, p. 42)

A mesma possibilidade de repetir normas e atos anteriores é que torna possível a subversão dessas normas e sua resignificação, segundo Judith Butler (2007). Exemplo disso é a resignificação de termos usados para ferir, injuriar, desqualificar mulheres, gays, negros/as, sujeitos desviantes. Se os signos são instáveis, reiteráveis e nunca finalmente determinados pelo contexto como sugere Derrida (1986), isso significa que é possível resignificar palavras que foram feitas para ferir. No lugar de um palavrão que ofende e desqualifica o sujeito, o significado é torcido e recontextualizado. Obviamente não temos controle algum sobre o efeito dessas estratégias subversivas. Certamente estamos diante de um paradoxo, como analisou Judith Butler (2007) ao argumentar que um nome injurioso não apenas diminui e deprecia um sujeito; ele pode promover uma possibilidade de existência social. Além disso, é possível que a partir do insulto o sujeito produza uma resposta inesperada e novas possibilidades de existência social.

Da forma como li, eu diria que *O Céu de Suely* aponta para formas de resistência às normas regulatórias do gênero, no entanto, em muitos momentos essas normas são reiteradas. Embora haja cenas onde a protagonista é constrangida e agredida a partir de julgamentos morais, parece-me que o filme nos conduz a um outro lugar: o convite talvez seja justamente o de não nos identificarmos com essa força moralista. Uma das possibilidades de identificação colocada, na qual percebo que eu mesma embarquei, é com a protagonista e com seu desejo de “ir além”. Nessa/dessa posição, diria que não somos interpelados/as a julgá-la, nem absolvê-la, pois me parece que não está em jogo esse julgamento. Acredito que somos levadas a acompanhar o seu movimento e, na medida do possível, fazermos o nosso.

O convite aqui talvez seja justamente o de suspender os julgamentos de um modo geral. E nessa suspensão, uma outra ética torna-se possível, uma nova experiência subjetiva entra em-cena-ação.

2 A ESPERA

“Espero uma chegada,
uma volta, um sinal prometido.”
(Roland Barthes, 2001, p. 144)

“A maior paixão do mundo”

Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Ele disse que queria casar comigo ou então morrer afogado. A cena de abertura já descrita no capítulo anterior remete, como foi salientado, a um estado de apaixonamento e uma certa embriaguez dos amantes (SOARES, 2010). Na fala que antecipa a entrada da música nessa cena, Hermila relembra uma outra cena. Cena de entrega, amor e paixão; cena que poderia nos remeter à figura do “abismar-se” definida por Roland Barthes (2001, p. 23) como “Lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação.”

Mateus aparece no filme apenas nessa cena. Não o vemos ao longo do filme, apenas ouvimos o que Hermila lhe fala num único telefonema em que ela, de fato, consegue contato com ele. Eis a cena:

Plano de conjunto. Hermila está no telefone público conversando com Mateus. Há ruídos do ambiente, sons de pássaros e de crianças jogando bola. Ela conta como foi sua chegada em Iguatu e como está Mateuzinho. Diz que o menino tem chorado devido ao calor. *Acostuma nada. Nem eu me acostumo [ao calor].* Ao final do telefonema, ouvimos Hermila dizer *Também te amo. Saudades. Quando tu vem?.* O diálogo é interrompido pelo ruído forte de um trem de carga que vemos passar próximo de onde Hermila está. Corte. Interrupção. Ruído. Falha na comunicação?



Embora não escutemos a voz de Mateus, o *também* proferido por Hermila indica que ele deve ter mencionado o amor. “Eu-te-amo” é uma das figuras que compõem os *Fragmentos de discurso amoroso* de Roland Barthes (2001):

Eu-te-amo não tem nuances. Dispensa as explicações, as organizações, os graus, os escrúpulos. De uma certa forma - paradoxo exorbitante da linguagem -, dizer *eu-te-amo* é fazer como se não existisse nenhum teatro da fala, e é uma palavra sempre *verdadeira* (não tem outro referente a não ser seu proferimento: é um performativo).

Declaração de amor. Performatividade nas declarações de amor. Enquanto me declaro, faço o amor existir, faço o objeto de amor ter vida, faço-me amante, seja homem ou mulher. Enquanto estou a desejar, sou o próprio amor-paixão em ação. A frase “eu te amo” carrega uma série de significações que, embora não sejam imutáveis e fixas, remetem a noções de amor que são constantemente citadas em diferentes contextos. Um amor romântico, diria.

Hermila diz *Também te amo*. Com Rousseau, Proust e Pelléas, Barthes (2001) demonstra a diferença entre dizer “Eu também” e ser capaz de proferir o “eu-te-

amo também” como resposta. “*Eu também* não é uma resposta perfeita, porque o que é perfeito tem que ser formal, e a forma aqui é defeituosa, porque ela não retoma literalmente o proferimento - e é próprio do proferimento ser literal.” (p. 153) O proferimento de Hermila, nesse caso, embora remeta à “resposta perfeita”, não lhe garante reciprocidade futura.

Que outros enunciados no filme poderiam associar-se a esse discurso amoroso? Poderia dizer que há momentos no filme que indicam uma produção de rupturas desses lugares-comuns ou clichês do amor. Ao mesmo tempo, vemos a reiteração de sua referência, em citações daquilo que é tido como a expressão maior do amor.⁷⁹

De quatro é o nome de uma música que não faz parte da trilha sonora do filme, mas parece indicar um modo de amar outro que se aproxima talvez do modo experimentado por Hermila. *De quatro* re-cita o amor em outros termos, mantendo alguns códigos e sacudindo outros. A tentativa de colocar em quantidades aquilo que mal pode ser nomeado, tanto menos quantificado, ironiza a própria experiência amorosa como algo que apenas os amantes e apaixonados poderiam dizer, falar, ser. Há lugar para um amor não romântico, mas apaixonado? Há paixão que não seja desde o início capturada pelo discurso do amor romântico? *De quatro* parece apontar para algumas rachaduras nesse discurso:

O amor tem quatro patas rachadas/ quatro gritos engasgados
quatro gemidos cravados/ quando o ciúme lhe castiga a razão
O amor tem quatrocentos problemas/quatrocentos vãos dilemas
quatrocentos dissabores/ quando a raiva lhe confunde a razão
O amor tem quatro mil ansiedades/quatro mil necessidades
quatro mil maus pensamentos quando o medo lhe devora a razão
O amor tem quatro milhões de vontades/ quatro milhões de verdades
quatro milhões de palavras quando a mágoa lhe amordaça a razão
E a razão não faz nenhuma resistência/ quando inesperadamente ele aparece
a razão fica de quatro/ meio ausente/ quando o amor enfim se faz presente
e uma paz nova e quente/ lhe visita o coração.⁸⁰

⁷⁹ Tomo como exemplo, o rodopio dos amantes na abertura do filme: como se Hermila e Mateus quisessem “se misturar um ao outro” (BARTHES, 2001, p.55). Na imagem do abraço fundem-se os dois corpos em um só: “O gesto do abraço amoroso parece realizar por um momento, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado.” (idem, p.27)

⁸⁰ Composição de Coca Barbosa e Luciano Alabarse, na voz da cantora Muni.

Em conversas com a tia Maria e com a avó, Hermila anuncia que Mateus estaria chegando com a copiadora de CDs e que eles ganhariam a vida juntos, copiando e vendendo CDs, DVDs e games em Iguatu. Fica evidente que havia um plano de vida a dois; talvez um tanto romantizado por ela, mas provavelmente ela não o teria idealizado sozinha.

Jurandir Freire Costa (1999), em estudos sobre o amor romântico, argumenta que a crença que temos no amor é algo que foi inventado e que pode ser recriado, se assim julgarmos ser melhor.

Aprendemos a crer que amar romanticamente é uma tarefa simples e ao alcance de qualquer pessoa razoavelmente adulta, madura, sem inibições afetivas ou impedimentos culturais. O sentimento do insucesso amoroso é, por isso mesmo, acompanhado de culpa, baixa autoestima e não de revolta contra o valor imposto, como na situação de preconceito. Poucos são capazes de duvidar da “universalidade” e da “bondade” deste amor culturalmente oferecido como algo sem o que nos sentiremos profundamente infelizes. Acredito que, sem uma crítica à idealização do amor-paixão-romântico, temos poucas chances de propor uma vida sexual, sentimental ou amorosa mais livre. (COSTA, 1999, p. 35)

Vale lembrar que o amor cortês foi um dos precursores do que hoje reconhecemos como amor romântico e trouxe consigo a possibilidade de as uniões acontecerem por amor e por ‘livre’ escolha dos amantes e das amantes. (COSTA, 1999, p. 150-151) Alguns ‘princípios’ costumam constituir os discursos do amor romântico ainda hoje: a entrega incondicional especialmente das mulheres; o sentimento de completude a partir dessa entrega; a idealização do objeto amado; a manutenção de fantasias amorosas; a inexistência de vida privada (não há segredos... nem mentiras?); a suposta fragilidade feminina como estratégia de sedução e poder; o casamento como o ápice da entrega e concretude do amor romântico. “O amor romântico não é apenas uma coleção de invencionices sentimentais; é uma mistura de ilusão e realidade, de ganhos e perdas, de avanços, paradas e recuos no campo das relações humanas.” (COSTA, 1999, p. 150)

Concordo com Dagmar Meyer (2009, p. 220) quando afirma que nesse discurso do amor romântico são mobilizadas “algumas das relações de poder de gênero e sexuais mais naturalizadas e menos problematizadas da cultura contemporânea.” Diria que Hermila inicialmente se coloca no registro desse

discurso. Ela mesma conta que a saída de Iguatu foi movida pela paixão, *a maior paixão do mundo* e mostra-se apaixonada e tomada pela idéia de um amor e de um projeto de vida a dois. Ela manifesta esse amor por Mateus e espera ansiosamente por sua chegada, porém, nas outras tentativas de comunicação por telefone, Hermila já não encontra Mateus. Ausência. *Fading?*⁸¹

Há uma sequencia de cenas em que Hermila tenta contato telefônico com Mateus, no telefone público que fica em frente a um barzinho. Ela parece impaciente. Em uma dessas cenas ela está jogando numa máquina caça-níquel, enquanto fuma. Esse jogo que é movido por uma sensação de sorte ou azar pode indicar algo no momento em que a comunicação com Mateus está sendo interrompida, sem que ela possa mudar isso.

A noite é escura, bem pouca luz em cena. Hermila insiste num contato, numa busca pelo ser amado; até que numa ligação ela conversa com Celeste, uma mulher que morava com eles em São Paulo, e recebe a notícia de que ele se mudou. *Como assim se mudou? ... Se ele aparecer diz a ele que to morrendo de saudade. Diz que eu amo ele, viu?* Logo após esse telefonema, Hermila conta para sua tia: *Mateus sumiu!*

O que eu faria de mim, sozinha, nas horas em que eu me lembrasse
de suas músicas e tapasse os ouvidos, fugindo do silêncio?
Então eu sabia que, ao abrir as janelas, encontraria aquele mundo imenso,
tão imenso que eu me esconderia do fato de não podê-lo dividir com ninguém.
Os ônibus que me levariam a qualquer parte tinham dois lugares.⁸²

Na cena seguinte, é dia ensolarado e quente, Hermila vai de mototaxi até a casa da mãe de Mateus. Lá Hermila fica sabendo que a ‘sogra’ teve notícias do filho e, inclusive, recebeu uma ajuda financeira dele o que lhe permitiu *dar entrada* numa geladeira nova. Hermila, com olhar de decepção, questiona indignada: *E a senhora acha justo eu cuidar desse menino sozinha?* Ao que a sogra responde friamente: *Meu filho só tem 20 anos. Você sabe o que é isso.* Hermila

⁸¹ O recurso do fade no cinema e nesse filme específico pode se aproximar da figura do *Fading* definida por Roland Barthes (2011, p. 163-164) como: “Experiência dolorosa segundo a qual o ser amado parece se afastar de todo contacto, sem que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito apaixonado ou proferida em benefício seja do mundo, seja de um rival. (...) O ciúme faz sofrer menos, pois o outro está vivo nele. No *fading*, o outro parece perder todo o desejo, a Noite o leva.”

⁸² Trecho do conto de Altair Martins, 1999, p. 112.

encerra furiosa a conversa e a visita dizendo: *Teu filho é um sacana!* Hermila pega a bolsa e sai caminhando com Mateus no colo. A ‘sogra’ acompanha sua partida com o olhar. O bebê chora, há ruídos da rua, depois ruídos de caminhão. Aqui Hermila tem a confirmação de que não está mais nos planos de vida de Mateus.

Vale notar, como aponta Rosângela Soares (2010, p. 5), que essa cena é também marcada pela noção de juventude que traz como características “confusão, irresponsabilidade, transgressão e impetuosidade”, no entanto, como lembra a autora, essas características referem-se, em geral ao masculino. À jovem mãe não seria legítimo encarnar esse descomprometimento que, de certa forma, é relevado na figura do jovem pai.

A ‘separação’, do modo como acontece, não oferece sequer o direito a uma despedida, a uma explicação, a uma justificativa ou a uma conversa entre o casal. Não sabemos em que momento Mateus desiste dessa história: se antes ou depois de Hermila ter saído de São Paulo, se foi algo premeditado e quais seriam os motivos desse sumiço. De algum modo, Mateus encarna aqui um dos estereótipos de masculinidade que se caracteriza por ser “sacana”, descomprometido e irresponsável: ele não abandona apenas a história de amor com Hermila, ele também deixa de exercer a paternidade como um dever que necessariamente teria de cumprir. Embora Mateus não apareça além da cena de abertura do filme, sua ausência torna-se presença constante ao longo da trama. O próprio movimento de Hermila será disparado pela ação de Mateus. O nome de Mateus ecoa não apenas quando Hermila ou outras personagens se referem a ele. O filho também carrega o nome do pai: e será apenas o nome?

Ficamos com Hermila e os efeitos dessa frustração. Diante disso, nossa protagonista inicia uma outra trajetória. Sua força parece vir também da solidão. (LISPECTOR, 1998a) E do silêncio. Não vemos Hermila lamentar o amor perdido, tampouco ampliar o sentimento de frustração de um projeto de vida que fora construído a dois e rompido, inesperadamente, por um dos lados.

A espera tem gênero?

Era uma vez João que amava Hermila que amava Mateus que não amava ninguém... era outra vez Maria que amava Georgina que amava... No filme *O Céu de Suely*, a imagem do sujeito enamorado se desloca de um/a personagem para outro/a. Diferentes manifestações desses amores são colocadas em cena. Maria parece mais à vontade com seu sentimento, ainda que não mantenha com Georgina uma relação amorosa. Maria admira e expressa essa admiração por Georgina. Elas interagem em diferentes momentos. Na cena que mostra o primeiro encontro entre elas, Maria apresenta Hermila à Georgina que, ao beijar-lhe o rosto, deixa uma marca de batom em Hermila; Maria não deixa escapar, dizendo em tom de brincadeira: *Em mim ela não deixa uma marca dessas*. Esta música de Chico Buarque bem poderia ser a expressão do amor de Maria por Georgina:

Amo tanto e de tanto amar/ Acho que ela é bonita/
Tem um olho sempre a boiar/ E outro que agita
Tem um olho que não está/ Meus olhares evita/
E outro olho a me arregalar/ Sua pepita
(...) Amo tanto e de tanto amar/ Acho que ela acredita/
Tem um olho a pestanejar/ E outro me fita
Suas pernas vão me enroscar/ Num balé esquisito/
Seus dois olhos vão se encontrar/ No infinito (...)⁸³

Maria parece não se importar com o fato de elas (ainda) não terem uma relação amorosa. Maria espera. Maria espera por Georgina, como uma amiga espera. Enquanto não vive o amor-paixão em toda sua intensidade com sua amada, experimenta outros gestos, olhares, investidas e prazeres: elas dançam juntas, bebem, conversam, riem e se divertem. A amizade existente entre elas e a amizade que nasce do encontro entre Hermila e Georgina apontam para um aspecto que ganha relevância no filme e talvez sinalize um deslocamento importante relativo às feminilidades.

Sandra Fischer (2011, p.66), ao analisar o filme *O Céu de Suely*, observa que “Não vemos Hermila chorando, lamentando ou reclamando por estar só com um filho para criar, nem se oferecendo em sacrifício (renunciando, amorosa e

⁸³Composição *Tanto amar*, de Chico Buarque.

extremada, a tudo pelo tal filho). [...] ela faz, simplesmente, o que entende que tem de fazer.” A autora mostra que não apenas as mulheres estão em movimento no filme, percebe-se que “os homens também estão, de certa maneira, postos em movimento e um tanto despídos dos trajes de seus tipos tradicionais”, ou seja, também o masculino “se reinventa e surpreende.” Segundo Sandra Fischer (2011), há uma espécie de inversão dos papéis “feminino” e “masculino” no que diz respeito à atitude de espera, pois quem espera no filme é João, um antigo namorado que segue apaixonado por Hermila e, ao que parece, seguirá esperando sua amada em Iguatu. Ele pertence a Iguatu e na cidade permanece, à espera. João é assim descrito por Sandra Fischer (2011, p. 66):

Em atitude tradicionalmente considerada como “tipicamente feminina”, o rapaz se queda ali na cidadezinha, a esperar por essa mulher que, ao retornar, acaba por não se unir a ele (ao menos, não de forma estável ou definitiva), ainda que não o despreze: simplesmente não deseja tê-lo como par, talvez porque a aparente estabilidade dele não caiba em suas expectativas - sejam lá quais forem - de vida. Esse homem, por seu turno, não se mostra ultrajado por ser rejeitado em sua dedicação sincera e amorosa: insiste e vai atrás dela, até o limite do que lhe parece razoável (...).

No caso de João, vemos um corpo tímido que mais observa, sente e espera. Ele encarna a figura do apaixonado e seu amor por Hermila perdura ao tempo e *pode esperar em silêncio*⁸⁴.

Após algumas tentativas infrutíferas de contato com Mateus, Hermila vai até o guichê da rodoviária para se informar sobre os horários de ônibus que chegam de São Paulo. Ruídos do ambiente, de ônibus que chegam. Ela aguarda a saída de todas as pessoas de um ônibus e pergunta ao motorista se já desceu todo mundo. *Já!* - confirma o motorista. Ela sai em silêncio. Caminha pela rua. A noite é escura. Ela carrega nas costas uma pequena mochila e, no olhar, uma tristeza sem medida. Em uma das tomadas, uma lata de lixo compõe o quadro: essa imagem parece colocar em cena uma interrogação: o que está sendo jogado fora aqui? O que e/ou quem está sendo desprezado?

⁸⁴ Trecho da música *Futuros Amantes* de Chico Buarque.

Insight

Fui traída,
Re-traída.
Estaria eu distraída?⁸⁵

De repente, João se aproxima de moto e ela lhe pergunta: *Me seguindo, é?* Ele responde sorrindo: *Só um pouquinho.* Ele desliga a moto e segue empurrando-a para caminhar ao lado de Hermila.

João: Eu vi tu ali na rodoviária, achei que tu tava indo embora de novo.

Hermila: Eu não disse a tu que vinha pra ficar?

João: Só vendo pra crer. Ta indo pra onde?

Hermila: Pra casa.

João: Carona?

Hermila: Só se tu comprar uma rifa.

Há um jogo de sedução aqui. Ele a segue e espera o momento de se aproximar. Assiste ao movimento dela a uma distância que permite contemplar esta mulher pela qual ele é apaixonado. Ele parece nutrir uma expectativa, uma esperança de, quem sabe, ter seu amor correspondido. Na sequência do diálogo, ele pergunta o preço da rifa e comenta *que rifa cara... Vai ou não?* Pergunta Hermila. Ele diz que se ela aceitar a carona ele compra dez: *Vai ou não vai?* Ele pergunta sorrindo como quem paga um preço alto para ter aquela paixão por perto. Ela sorri e sobe na moto, dizendo *Peraí, eu to de saia.* Ele olha para ela e faz um comentário antes de dar a partida na moto: *Tu até que ficou bonitinha com esse cabelo. Estranho, mas bonita.*

A sedução que está no ar nessa cena coloca em jogo outros elementos. Hermila seduz para vender a rifa de uísque. João seduz provavelmente por outras razões mais ativadas pela paixão. Seria um ensaio da protagonista para compor algo a partir desse ‘embate’ entre rifa e sedução?

Enquanto João espera, Hermila desloca-se. Ela coloca-se à espreita, atenta às possibilidades que podem fazer sua vida mudar. Se João pertence à Iguatu, Hermila, definitivamente, não pertence a *um* lugar; sua vida parece pedir expansão, trânsito, uma outra e nova estrada. Ela quer ganhar o mundo, o mundo afora, fora dali. Hermila parece não ter muito tempo. Entre nuvens e mutações,

⁸⁵ Poema de Geni Vieira de Oliveira. (Poemas no Ônibus, Porto Alegre)

céu azul luminoso e noites escuras, sonhos que se perdem e caminhos que se cruzam e se re-criam, Hermila se re-inventa. Na voz de Rita Ribeiro, escuto um tempo que me parece dizer do tempo de Hermila em Iguatu:

Eu não tenho tempo
Eu não sei voar
Dias passam como nuvens
Em brancas nuvens
Eu não vou passar
Eu não tenho medo
Eu não tenho tempo
Eu não sei voar
(...) Eu não tenho medo
Eu não tenho tempo
De me ver chorar
Eu não tenho medo
Eu não tenho tempo
Eu não sei voar⁸⁶

Ao pensar sobre essa relação entre o tempo e o amor, recordo-me do mito grego de Penélope⁸⁷ e Ulisses, no entanto, o longo tempo de espera de Penélope parece diferir bastante do tempo de espera de Hermila em *O Céu de Suely*. Hermila não tem tanto tempo assim. Quem dá o tom dessa espera? Hermila espera até saber que está sozinha, que o sonho morreu, que o amor acabou. O amor acaba?

Como Barthes (2001) nos lembra, quem fala é sempre o ser que ama. Aquele que é amado não aparece com voz própria no discurso amoroso, ele é falado pelo outro apaixonado. Quando se refere à ausência do objeto amado, Barthes (2001) recorre ao poema *Mulher, quem choras? - O ausente* de Hugo para nos dizer que:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs,

⁸⁶ Composição de Zeca Baleiro, na voz de Rita Ribeiro.

⁸⁷ Conta o mito que, durante o período em que Ulisses esteve na guerra, Penélope esperou pelo marido por anos a fio, ainda que não pudesse saber ao certo se ele estava vivo e se, estando vivo, voltaria. Como Penélope era uma mulher muito inteligente e charmosa, muitos foram os pretendentes que tentaram alguma investida durante esse período, mas parece que ela não se interessou por nenhum deles. A guerra durou dez anos, e depois mais dez anos e ninguém acreditava que aquela mulher pudesse se manter, por tanto tempo, fiel a um marido que nem ao menos sabia se estava vivo. De todos os pretendentes, um fora mais insistente e fizera com que Penélope lhe promettesse que, ao terminar seu bordado, ela decidiria se ficaria ou não com ele. Durante o dia, Penélope tecia e, à noite, desmanchava... de modo que esse bordado nunca ficara totalmente pronto. De fato, Ulisses voltou - uma vez disfarçado de mendigo e ela o reconheceu e tiveram uma noite de delícias e de amor. (essa é uma das leituras que faço desse instigante mito)

as “chansons de toile”, dizem ao tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado. (p. 53)

A ausência - tal como foi pensada por Hugo, Barthes (e talvez ainda outros) - parece ser generificada. Nessa direção, quem espera é a mulher ou aquele/a que se diz feminino/a. O filme, de certa forma, provoca uma tensão nesse binarismo sustentado por uma concepção de homem e de mulher, bem como de feminino e de masculino que, desde as precursoras feministas, têm sido problematizada e reescrita de outros modos. O conceito de gênero, desde os anos 1970, virá afirmar que nada há de natural em ser de um jeito ou de outro - há sim construções culturais que posicionam homens e mulheres de diferentes modos, que esperam de homens e mulheres diferentes comportamentos, que indicam para homens e mulheres formas possíveis de viver o amor, a paixão, o desejo, o tesão. Possivelmente aprendemos que existem formas de amor que parecem mais válidas ou legítimas do que outras. Todo esse aprendizado começa desde muito cedo... e se mostra bastante diferente no que se refere às lições femininas e às lições masculinas sobre o amor. Como aponta Rosângela Soares (2010, p. 3), “O amor também é generificado.”.

O que pode Hermila enquanto espera? O que pode esse corpo enquanto é (todo) espera?

Enquanto espera, ela dança. Enquanto espera, constroi uma amizade. Enquanto espera, não desespera. Enquanto espera, se vê diante de uma desilusão amorosa. Diante disso, cria uma saída inusitada. Hermila cria uma estratégia para lidar com essa espécie de abandono e fazer a roda da vida girar numa outra direção, uma nova estrada lhe espera. Ela, a mulher, já não mais espera.

A amizade entre as mulheres é um tema marcante no filme e, de certa forma, promove condições de possibilidade para suas movimentações e deslocamentos (de gênero e de sexualidade). Contrariando uma das representações estereotipadas frequentes de que as mulheres não são amigas entre si, vemos ao

longo da trama diversas manifestações de solidariedade e afeto sem as quais muitas das movimentações da protagonista talvez não fossem possíveis. A solidariedade e a amizade nesse contexto tornam-se uma questão política ou mesmo uma questão de sobrevivência. Vejo uma potência na veiculação de imagens que ampliam possibilidades de relações entre as mulheres, sejam elas hétero, bi, lésbicas, negras, pardas, brancas, pobres, escolarizadas, militantes, soropositivas, amantes, guerreiras, deprimidas, artistas, arteiras, atéias... O tema da amizade (entre mulheres) já foi objeto de estudo de diferentes autores em perspectivas teóricas variadas. Em geral, esses estudos assumem uma visão essencialista em torno do feminino e da “amizade feminina”.

Em *Genealogias da amizade*, Francisco Ortega (2002) analisa como a sombra da homossexualidade e sua patologização contribuiu para o que chamou de declínio da amizade nas sociedades ocidentais a partir do século XIX. No último capítulo dessa obra, intitulado *Amizades Femininas*, Ortega (2002, p. 151) afirma:

A principal mudança no olhar é a passagem de uma amizade afetiva, a qual não problematizava a sexualidade (podiam existir intercâmbios sexuais ou não, era tolerada uma sexualidade pré-marital entre mulheres) na Renascença, para uma noção de amizade, na qual o intercâmbio afetivo (sexual ou não) é colocado sob suspeita de lesbianismo e patologizado.

Seguindo com o autor, “durante séculos as relações entre mulheres eram permitidas e consideradas um prelúdio da sexualidade heterossexual.” (p. 153) Numa visão um tanto falocêntrica, tinha-se a idéia de que o amor entre mulheres não lhes “tirava a virgindade”. No entanto, antes mesmo de sofrer os efeitos da patologização da sexualidade, a amizade romântica entre mulheres é colocada sob suspeita à medida que ameaçava o ideal de família que se consolidou como principal instituição do século XIX e “como monopólio do privado e da afetividade” (p. 154). Amor, amizade e sexualidade deveriam ser parte do casamento, estratégia que passou a definir o código de intimidade nas sociedades ocidentais. O ideal de felicidade passa por formar uma relação conjugal e, dessa relação, nascer filhos. É interessante notar como a norma se produz ao lado do desejo de ser normalizado. A norma deseja e faz desejar. A própria norma parece produzir o desejo de ser normal, de ter uma relação dentro da normalidade e de ser

reconhecido/a como um sujeito normal. E, simultaneamente, produz também o desejo de transgredi-la.

Em meio a códigos, normas e regras, que relações entre mulheres são possíveis na contemporaneidade? Que efeitos os processos de normalização dos corpos e sexualidades produziram nessas relações? Não fosse a amizade e a solidariedade experimentadas entre as mulheres no filme, talvez o voo de Hermila rumo a outra estrada não fosse possível. Como veremos em seguida, mais do que uma amizade, diria que houve entre Hermila e Georgina “um bom encontro” no sentido spinoziano-deleuziano (SILVA, 2002). E o que seria um bom encontro?

Quando dois corpos se encontram, de que forma um afecta o outro? Ao encontrar-se com outro, um corpo tem sua capacidade de agir - em oposição a sofrer passivamente uma ação exterior - aumentada ou diminuída? A potência de agir. É esse o critério para determinar se um encontro é bom ou não.” (SILVA, 2002, p. 54)

Bons encontros, nesse sentido, seriam “Aqueles que nos ajudam a nos apartar do efêmero e do contingente para experimentar um gostinho do infinito e do eterno.” (idem, p. 56).

Do silêncio-solidão gesta-se uma criação/invenção. No lugar de reação, ação. No lugar de ressentir, sentir. Intuir. Pra onde vou? Pergunta-se Hermila.

O abandono do lugar me abraçou de com força.
E atingiu meu olhar para toda a vida.
Tudo que conheci depois veio carregado de abandono.
Não havia no lugar nenhum caminho de fugir.
A gente se inventava de caminhos com as novas palavras.
A gente era como um pedaço de formiga no chão.
Por isso o nosso gosto era só de desver o mundo.⁸⁸

⁸⁸ Poema de Manoel de Barros, 2010, p. 79.

3 A RIFA

Em Iguatu tudo se rifa

Anúncios de distintos produtos são ouvidos no centro da cidade de Iguatu: ofertas de prêmios e de jogos os mais variados - desde o clandestino e ilegal “jogo do bicho” até o popular “amigo sortudo”. Em Iguatu, pode-se dizer: tudo se rifa.⁸⁹ Tudo? Logo no início da trama, Hermila oferece aos homens da cidade uma rifa de uísque trazido de São Paulo. Ela começa perguntando: *você gosta de uísque?* E distribui os bilhetes informando o dia do sorteio pela Loteria Federal. Essa é a forma como ganha algum dinheiro nos primeiros dias em Iguatu, enquanto espera por Mateus.

Diante da certeza de que Mateus a ‘descartara’, Hermila busca outras formas de ganhar a vida, agora sozinha. Em algumas cenas vemos a protagonista trabalhando num posto de beira de estrada como lavadora de carros. Na primeira dessas cenas, a tomada inicial é do rosto de Hermila refletido no vidro do carro que está lavando; no reflexo também aparece o azul do céu de Iguatu. Olhar o reflexo de Hermila através desse vidro-espelho talvez movimente nosso olhar em outras direções também. Um vidro-espelho que reflete algo na cena não parece um convite à reflexão de quem olha e, a um só tempo, olha-se na tela? Quem e o que está refletido naquele vidro, além do rosto fatigado de Hermila?

Ruídos do trânsito, da estrada, do trem que passa e de caminhões acompanhados de buzinas compõem a cena, além de outros sons do ambiente, como vozes de homens e os sons produzidos no ato de lavar o carro, como o da esponja mergulhada no balde com água, enquanto a imagem é toda focada na face de Hermila. Fica evidente que ela não está satisfeita naquele lugar. Georgina se aproxima e se posiciona encostada num outro veículo atrás de Hermila; serve um

⁸⁹ Esta afirmação é inspirada na exposição da professora Rosângela Soares, já mencionada anteriormente, durante o Seminário Internacional Fazendo Gênero 9.

copo de cerveja e bebe, comentando antes de tudo: *Primeira vez que eu to vendo uma mulher lavando carro*. Bebe mais um gole de cerveja enquanto Hermila segue concentrada na tarefa sem lhe dar atenção. Georgina insiste em puxar uma conversa *Hei menina!* e cutuca Hermila com um cabo de madeira em suas nádegas, dizendo *Hei, não quer conversa comigo, não é?* dando risada e fazendo Hermila sorrir também. Georgina comenta que já viu Hermila mais animada e divertida e que essa estaria com a cara muito feia. Oferece-lhe uma cerveja *Pegue aí um pouquinho pra melhorar, pra relaxar, cortesia da casa*. Enquanto Hermila bebe um gole de cerveja, Georgina faz algo que não vemos e do qual Hermila reclama *Não, Georg! Puta que pariu, Georgina!* A amiga diz que estava querendo ajudar Hermila, mas pelo não visto mais atrapalhou a tarefa em si e acabou provocando uma brincadeira divertida na qual as duas molham-se com os instrumentos de trabalho de Hermila. Georgina vai se afastando ao mesmo tempo em que afirma: *Oh! hoje à noite a gente vai sair, mas melhora essa cara, viu? Não quero gente de cara feia perto de mim não, viu?*

Numa sequencia rápida, temos duas outras cenas: uma em que Hermila e Georgina estão num armazém comprando uma bebida e outra em que estão numa boate. Enquanto ouvimos a música e a voz de Georgina cantando ao fundo, acompanhamos a dança de Hermila: novamente a câmera focando seu rosto, enquanto dança sozinha. Ainda que pareça um pouco paradoxal, Hermila está envolta numa atmosfera de seriedade e tristeza, em sua ‘dança-introspecção’. Logo essa atmosfera é quebrada com os gritos e risos de Georgina ao microfone: *Vem pra cá, Hermila!* Uma microfonia invade a cena. Hermila sorri e adere ao convite da amiga. Pede ajuda para subir ao palco onde cantam juntas: *Eu não vou mais chorar, eu não vou mais chorar, sou capaz de te esquecer. Eu não vou mais chorar, eu não vou mais chorar, você só me fez sofrer.*

Ao mesmo tempo em que a trilha sonora sugere o rumo que Hermila tomará daqui pra frente, parece indicar algo que não acontece ao longo da trama: não a vemos chorar por esse amor perdido... Se até então esperava por Mateus e acreditava naquela promessa, agora ela passa a afirmar uma outra posição. A letra da música que elas cantam no karaokê indica um lamento e, ao mesmo tempo, uma afirmação da capacidade de sair daquela posição de quem sofre por amor.

Os ruídos presentes em diversas cenas como a microfonia que invade essa cena específica podem nos sugerir algumas interpretações. A microfonia surge no momento em que Hermila pede ajuda à Georgina para subir ao palco, para cantarem juntas o refrão. Se microfonia significa “fraqueza da voz; interferência no som” (BUENO, 1996), talvez aqui ela nos leve a pensar nas interferências que a protagonista enfrentará para fazer valer a sua voz em meio a dissonâncias e ressonâncias. Uma voz que encontrará reações adversas e diversas. Uma voz que vai adquirir força no caminho e, talvez, a cada obstáculo aumente ainda mais sua resistência.

O corte da cena é feito ao final do refrão cantado pelas mulheres e passa a mostrar as luzes da cidade e as duas caminhando pela rua, bebendo, rindo, em meio a ruídos de motos, bicicleta, carros e uma música da qual se distanciam. Enquanto se deslocam, Georgina diz *Chega de Karaokê, vamo pra Praça da Bandeira, bora?* Hermila responde *Bora*. No meio desse diálogo uma música instrumental (tema do filme) adentra a cena que segue acompanhando o caminhar das duas amigas e de repente se transforma em apenas luzes na noite escura: fusão de imagens e sentidos. “Surgiram outras sombras da noite. Algumas mais escuras, outras múltiplas, em quatro, alternando-se em ciclos ao redor da imagem de que faziam sombra.” (MARTINS, Altair, 1999, p. 77) Fade? Ruídos da estrada misturam-se à trilha instrumental e nos levam para a cena seguinte: Hermila com outra roupa, agora sozinha, na estrada, com um pôr-do-sol ao fundo.



Pareceu-me enigmática essa cena, pois não sabemos exatamente o que Hermila fazia caminhando na beira de uma estrada durante o pôr-do-sol. Ela procura um brinco caído no chão. Em seguida ela se dirige até João que já está com a moto ligada e eles seguem juntos pela estrada em ziguezague.

A partir daqui, outras direções serão perseguidas. Hermila se aconchega no ombro de João nesse trajeto de moto. Na cena seguinte, eles estão num quarto de motel, a música aumenta a intensidade e o ritmo. Se até então, ela não havia cedido às investidas de João, agora ela terá uma noite com ele, na primeira cena de sexo da trama.

Ele está em pé, encostado na parede do quarto, ela está a sua frente, tirando o sutiã. João a olha e sorri: no seu olhar, encanto e admiração por essa mulher. Ele toca suavemente no seio dela com uma mão e depois com a outra. Beija seus seios com vontade, abraça-lhe, beija-lhe. Na tomada seguinte, os dois estão deitados na cama, ele sobre ela, num movimento intenso de prazer. Sexo em cena.

Depois dessa noite de prazer, teremos uma sequência de cenas que mostram diferentes facetas da vida de Hermila. Em casa, Hermila está tomando banho,

enquanto ouvimos o choro do bebê ao fundo. Em seguida, Hermila está com Mateus no colo e sua avó está saindo de casa e, na despedida, manifesta seu desconforto diante do modo como Hermila está exercendo a maternidade: *Vê se cuida desse menino hoje, viu Hermila, que eu vou trabalhar*. Se na estrada do gênero já vimos que a maternidade deve ou deveria ocupar um lugar central, aqui temos mais um indício de que talvez Hermila não esteja empenhada em cumprir com essa expectativa que está longe de ser apenas de sua avó.⁹⁰

“O que é possível perceber é que, na companhia da família, Hermila fica mais largada com relação ao bebê.” - afirma Rosângela Soares (2010, p. 5). Esse fato também pode estar associado à juventude e à possibilidade de se desresponsabilizar na presença de um outro mais velho e/ou mais responsável. Dessa forma, a juventude estaria relativizando a maternidade exercida por Hermila quando se vê e se coloca mais na posição de neta e sobrinha. Aqui talvez ela possa ser menos mãe.

É possível dizer que há uma espécie de expectativa coletiva em relação às mulheres-mães. Quanto à Hermila, tenho a sensação de que a cobrança que a avó faz é mais um elemento que vai impulsioná-la a redirecionar sua própria vida. Talvez, ela se questione: O que estou fazendo aqui? Até quando?

Na cena seguinte, Hermila vai até a rodoviária e no guichê informa-se sobre as possibilidades de destino:

Hermila: Oi.

Atendente: Diga.

Hermila: Qual é a passagem que a senhora tem pra mais longe?

Atendente: Mais longe, mais longe como assim?

Hermila: Mais longe daqui.

Se numa cena anterior, Hermila dizia a João que tinha ido para Iguatu para lá permanecer, aqui já vemos seus planos sendo redefinidos. Ela resolve ir embora. Partir. Para bem longe. Talvez a distância que esteja querendo tomar de Iguatu

⁹⁰ Essa expectativa em relação às mulheres é produzida através de diferentes aparatos e discursos. Dagmar Meyer (2003, p. 19) cita como exemplo uma ideia “ainda acionada em determinadas políticas de capacitação profissional direcionadas para populações de baixa renda, de que ser mulher é o requisito mais importante para ser uma competente cuidadora de crianças pequenas ou, ainda, o pressuposto de que ser portadora de um útero implica necessariamente a existência de um algo mais, chamado de instinto materno.”

sugira um desejo de distanciar-se, o máximo possível, daquela sensação de sonho frustrado, de amor perdido, de um engano vivido.

Ela busca um novo destino. Destino? Não, não se trata de um destino pré-traçado, já determinado por alguma força maior do que a sua própria força. Não se trata de destino no sentido de uma fatalidade, mas de rumo, de um lugar para o qual partir. Não se trata nem de sorte, nem de azar, mas o que é possível desejar naquele contexto. Trata-se, pois, de um destino para o desejo ou de um desejo de destino outro. Hermila deseja, mais do que tudo, sair daquele lugar. O preço que paga para essa partida? Os efeitos que têm sua decisão e atitude? Quem poderá saber?

Em outra cena, Hermila circula com seu balde e rodo em mãos na área externa do posto onde está trabalhando como lavadora de carros. O ambiente é habitado por camioneiros e seus hábitos noturnos (uns estão deitados em redes, outros conversam, alguns mexem em panelas). A cena combina o movimento de Hermila na noite escura por entre os caminhões com o jogo de luzes e escuridão somado a sons diversos que incluem vozes masculinas, motor de caminhão ligado e outros ruídos daquele ambiente cujas fronteiras entre espaço público e privado parecem borradas. O posto torna-se um 'lugar de passagem' e, ao mesmo tempo, uma espécie de moradia temporária para aqueles homens/camioneiros que vivem literalmente na estrada. Acredito que essa cena combina diversos elementos que acabam tendo como efeito, na espectadora, uma sensação de suspense. Temos a sensação de que Hermila poderá ser 'atacada' ou assediada por um daqueles tantos homens a qualquer momento. No entanto, também me pergunto por que somos levadas tão rapidamente a ter aquela sensação? Será que não reatualizamos aqui uma imagem de um outro masculino que é considerado potencialmente dominador-agressor? A intensidade que traz essa cena nos faz crer que ela é mais longa do que de fato é. Parece haver um perigo no ar... ou, ao menos, um risco. Estaria Hermila (se) arriscando? Ou quem sabe a partir daqui nos colocamos em estado de alerta para os riscos que ela poderá correr nas próximas cenas?

Risco

O risco não é só um traço
É a distância entre um prédio e outro
A diferença entre o pulo e o salto

O risco é riqueza e asfalto a percorrer
Pode ser a pé
Pode ser voar
O risco é o bambo da corda solta no ar

Dentro dele cabe cálculo
Cabe medo e incerteza
Cabe impulso instinto plano

O risco é a pergunta te atacando ao meio-dia
É o preço do sonho pra virar realidade
É a voz das outras gentes testando a tua vontade

Aceitá-lo é saber que não existe
Estrada certa
Linha reta
Vida fácil pela frente

Mas que asa
Asa
Asa
Só ganha quem planta no escuro do braço
Essa semente de poder voar⁹¹

No meio dessa cena, Hermila passa por Georgina e lhe indaga:

Hermila: Menina,
Georgina: Oi mulher!
Hermila: O que tu tás fazendo aí perto dessa churrasqueira?
Georgina: Churrasquinho, né meu amor.
Hermila: É, churrasquinho de Georgina.

Ao ver a amiga, Georgina sorri e se mostra como na maioria das cenas bastante extrovertida e alegre. Ela está rindo e conversando com outras pessoas quando Hermila passa por ali. Hermila sorri e brinca com a ideia de que a carne viva de Georgina pode ser tão consumida quanto aquela que está assando na churrasqueira. Elas parecem brincar e até mesmo debochar de uma suposta posição de ‘mulher-objeto’. Seria uma forma de ‘aliviar’ um pouco o peso da realidade que

⁹¹ Poema de Maria Rezende.

oferece poucas perspectivas para aquelas duas mulheres? Poderia ler essa cena como uma forma de ironia e paródia?

Acredito que o modo como Judith Butler (1999b) concebe a paródia pode nos indicar uma possibilidade de leitura dessa cena. Vale lembrar, no entanto, que não se trata de buscar a intenção da personagem ou mesmo do diretor nesse ato, mas de pensar, a partir do enunciado colocado em cena, possibilidades de subversão do gênero e da sexualidade. Como saber se o ato de proferir “É, churrasquinho de Georgina” num tom debochado e irônico carregaria intrinsecamente um ato subversivo? Há como saber?

Butler (1999, p. 52-53) expõe a condição para uma paródia e sua potência. A paródia produz uma interrogação desde um lugar de identificação temporária com aquilo que se pretende questionar. A autora parodia, por exemplo, o pensamento de esquerda contestando uma posição intelectual e política que acaba desqualificando aquilo que é denominado como “meramente cultural”. Butler (1999b) critica alguns posicionamentos que se voltam contra os movimentos pós-estruturalistas ao mesmo tempo em que parodia tais posições.

La parodia requiere cierta capacidad para identificarse, aproximarse, y acercarse: implica una intimidad con la posición de la que uno se apropia que altera la voz, la orientación, la performatividad del sujeto, de modo tal que la audiencia o el lector no saben exactamente donde está uno, si se ha ido al outro bando, si permanece en el suyo, si puede ensayar esa otra posición sin caer presa de ella durante la actuación. (BUTLER, 1999b, p. 52-53)

Complementa ainda: “entrar en la parodia es entrar al mismo tiempo en la relación de deseo y de ambivalencia.” (BUTLER, 1999b, p. 53) No caso de Hermila, será que ela estaria debochando de uma posição que de certa forma desejaria também ocupar?

Apoiada nos estudos desenvolvidos por Adriana Piscitelli (2007), diria que uma das possibilidades de leitura relativa à posição ocupada por Georgina no filme seria tomar qualquer forma de prostituição como algo degradante para a mulher, por colocá-la numa posição de “objeto comercializável”. Outra possibilidade seria diferenciar a prostituição voluntária da forçada reconhecendo que “a exploração e, inclusive, o tráfico, não se vinculam de maneira automática à indústria do sexo,

mas são favorecidos pela falta de proteção dos/as trabalhadores/as.” (PISCITELLI, Adriana, 2007, p.3) Talvez encontremos dificuldades em diferenciar a chamada prostituição voluntária da forçada, tendo como enfoque teórico o conceito butleriano de agência.⁹² No entanto, é possível lembrar aqui a diferenciação que Foucault (2005a) faz entre relações de poder e violência. A exploração e o tráfico se enquadrariam em situações de violência onde a possibilidade de resistir inexistente ou é extremamente limitada. Articulado essa diferenciação foucaultiana com as relações de gênero, Dagmar Meyer (2009, p. 218) sugere que “é no contexto de relações de poder de gênero e sexualidade naturalizadas, sancionadas e legitimadas em diferentes instâncias do social e da cultura que determinadas formas de violência tornam-se possíveis.”

Outro aspecto ressaltado por Adriana Piscitelli (2007) - e aparentemente presente, de modos distintos, nas figuras de Georgina e de Hermila- é que os ganhos obtidos com o trabalho no mercado do sexo extrapolam a “dimensão puramente material”. Esses ganhos incidem também em “deslocamentos nos posicionamentos de gênero e na ampliação de seus universos culturais”. (PISCITELLI, 2007, p. 9)

Numa outra cena, Hermila fuma maconha sentada na cama onde Georgina está deitada mexendo em seu próprio cabelo. Hermila dá uma tragada, coça o olho e começa o ‘interrogatório’:

Hermila: Quantos anos tu tem?
Georgina: 22. Pareço mais ou menos?
Hermila: Mais.
Georgina: Ai... E tu?
Hermila: 21.
Georgina: Ah, tu parece mais, bem mais.
[elas riem e continuam conversando e fumando]
Hermila: Quanto é que tu ganha?
Georgina: Pelo quê?
Hermila: Programa.
Georgina: De uma hora? Uma hora, 20. Por quê?
Hermila: E se for tudo?
Georgina: Tudo o quê? [Georgina debruça-se sobre os cotovelos na cama, como quem se interessa mais pelo papo]
Hermila: Tudo.

⁹² Ao pensar na prática da prostituição sob a perspectiva dos Direitos Humanos, Elisiane Pasini (2007, p. 48) questiona: “há realmente a possibilidade da transgressão das sexualidades em contextos de prostituição?”

Georginda: Noite toda? Serviço completo? Sei lá, Hermila. Bota aí uns 60, 70, mas daí ia ter que dar o cú e dormir abraçada.

Hermila: Tem que dar o cú também é?

Georgina: E dormir abraçada. Se bem que assim já vai ser namoro, né?

Num clima de cumplicidade e amizade, as duas dão risada enquanto conversam e fumam maconha. No meio da conversa, Georgina quer saber o porquê da ‘curiosidade’ de Hermila, mas essa não lhe responde e a amiga não insiste na pergunta. Hermila parece preservar suas intenções nesse momento; ou talvez não tenha claro, até para si mesma, o que fará a seguir. Certamente Georgina percebe que não deve ser em vão que Hermila busca essas informações. Somos levadas a acreditar que Hermila esteja pensando em se prostituir como a amiga.

Na cena seguinte, Hermila está no bar com Georgina; elas dançam e gritam de forma empolgada, riem e se divertem muito nesse embalo. A cena sugere que elas estão em êxtase com aquela dança, uma dança de prazer. De repente um rapaz anônimo entra na dança com Hermila. Juntos eles dançam, abraçam-se, beijam-se e sorriem. Continuam dançando ao som de uma música bem animada.



Eles saem do bar. Escutamos a música ao longe. Hermila segue dançando, sorrindo e mascando chiclete. Ela pede calma a ele que tenta lhe agarrar. Em seguida, a câmera foca nas faces e no movimento corporal de ambos: insinua que

ela está manipulando seu pênis. Ela sorri, masca chiclete e segue tocando-o enquanto ele faz ‘caras e bocas’ de quem está gostando e, ao mesmo tempo, talvez esteja estranhando um pouco aquela ousadia da “menina” e sua iniciativa de tocá-lo antes de tudo. Eles riem muito durante essa cena. O diálogo começa quando ele exclama *Ai meu saco!* Hermila diz em tom de brincadeira: *Não quer largar não...* Em seguida ela pergunta: *Compra minha rifa?* O rapaz questiona: *O quê?* E imediatamente indaga: *Como é teu nome menina?* Hermila faz uma pequena pausa antes de responder: *Suely. Ta valendo. Comecei a vender hoje. Compra?*

É nessa cena que Hermila apresenta ao homem e a nós espectadoras a ideia da rifa. O rapaz indaga: *É uma rifa de quê?* O corte da cena se dá imediatamente após a resposta: *Uma noite no paraíso.* Parece haver uma potência na nomeação dessa rifa: uma promessa. Uma ironia, talvez. É aqui também que, subitamente, Hermila se transforma em Suely. Trata-se de um momento de virada no filme.

Ele dá uma risada e seu riso se mistura ao dela. Um riso enigmático, pois não sabemos se ele aprovou ou não a ideia de Hermila. Não dá para saber se ele está ironizando ou se ficou muito surpreso com o prêmio da rifa. Será que ele conseguiu entender a resposta dela? Tanto um quanto o outro parecem desconfortados naqueles lugares. Eles continuam rindo muito até o momento de corte da cena. Uma risada nervosa? Parece que, no momento em que oferece a rifa, Hermila também apresenta uma espécie de ‘aperitivo’ do que ele teria se fosse o ganhador. Essa é a única cena em que Hermila, a um só tempo, oferece a rifa e vive um jogo que combina sedução, prazer e erotismo. Nas demais cenas, ela não chega a exercer esse tipo de sedução. Não sabemos se Hermila, desde o início da dança com esse rapaz, já estava planejando direcionar a ele sua primeira ação de venda da rifa. Não podemos ter certeza se, anteriormente, ela já tinha em mente esse percurso. Podemos, no máximo, supor essa ‘premeditação’, pelos caminhos que ela percorre, pelas conversas e investigações que faz nas cenas que antecedem o aparecimento da rifa na trama.

O riso de Hermila transmite uma inquietação ou ansiedade, talvez por não saber muito bem como será a reação do outro diante de sua oferta. Quando o rapaz pergunta *como é teu nome, menina?* ele está sério e a atmosfera do encontro torna-se tensa. Ela se demora um pouco a responder. Há algo no ar, talvez um risco, um perigo.

A ação de Hermila afeta tanto o rapaz como o/a espectador/a que não consegue nem mesmo definir o que é mobilizado a partir dessa cena. Ela hesita em dizer seu novo nome: *Suely*. No mesmo instante em que apresenta a idéia da rifa ao homem, Hermila apresenta a nós, espectadores/as, a rifa e o corpo agora rifado. De algum modo, a excitação que provoca no homem é uma ‘propaganda’ de si mesma ou de seu corpo - o produto que ela tem para oferecer, para vender, para rifar.

É, no mínimo, curioso que ela invente uma outra ‘identidade’ para o corpo a ser rifado. Será que, de alguma forma, ela estaria preservando sua ‘verdadeira identidade’? Hermila pode ter se inspirado na observação do trabalho de Georgina. Quando Hermila é apresentada à Georgina, logo no início da trama, Tia Maria brinca: - *Georgina-Jéssica*. Ao que Georgina afirma - *Só Jéssica, né, Maria!* Ali não era Georgina quem estava no posto; era Jéssica que acabara de fazer um programa.⁹³

Ao recebermos um nome ao nascer, ou mesmo antes, somos interpelados a nos reconhecermos nesse nome. O nome próprio é dado por um outro e pode ser considerado apropriado ou não pela pessoa que o recebe. A mudança de nome em algum momento da vida, em geral, marca outras mudanças como, por exemplo, alterações de estado civil, sexual e/ou de gênero. Sujeitos que atravessam fronteiras de gênero geralmente alteram o modo como desejam ser chamados. Outros preferem alternar entre um nome e outro de acordo com o contexto. Nos trânsitos de gênero e sexualidade, os nomes podem se tornar cambiantes, no entanto, somos sujeitos de uma cultura que impõe como um dos imperativos da ordem social o uso de *um* nome próprio: nome pelo qual seremos chamadas, nome no qual devemos nos reconhecer, nome que deverá necessariamente estar estampado em todos os nossos documentos de identidade.

O nome próprio, como sugere Luciano Bedin da Costa (2011), torna-se “um ponto fixo diante de um mundo todo que se move”. Conforme o autor, nós amarramos nossa “identidade” ao nome próprio, identidade essa que passa a se

⁹³ Em estudos sobre prostituição, Adriana Piscitelli analisa essa prática comum entre as/os profissionais do sexo. http://rimd.reduaz.mx/ponencias_flacso/PonenciaAdrianaPiscitelli.pdf

constituir como um “designador rígido”. No caso de Hermila, o nome próprio também se move. E a partir desse movimento, a trama fílmica toma outro rumo:

Quando Hermila soma a seu corpo um outro nome, Suely, e tem a ideia da rifa cujo prêmio será “uma noite no paraíso” ao lado dela, o filme adquire uma atmosfera mais densa, ainda que uma certa placidez continue pautando a narrativa. Ela desestabiliza a comunidade, e ir embora já não se resume mais a uma opção pessoal, sendo quase uma necessidade, um reequilíbrio de forças - sua energia era demais para aquele sistema. (OLIVEIRA JR., Luiz Carlos, 2006)

O historiador Benjamin Moser (2011), em biografia sobre Clarice Lispector, descreve a história nebulosa em torno do nome próprio da escritora e de como a relação entre o nome próprio e a identidade aparece em sua obra. A personagem Ângela, de Clarice Lispector, nos fala dessa relação:

Fiz uma breve avaliação de posses e cheguei à conclusão espantada de que a única coisa que temos que ainda não nos foi tirada: o próprio nome. Ângela Pralini, nome tão gratuito quanto o teu e que se tornou título de minha trêmula identidade. Essa identidade me leva a algum caminho? Que faço de mim?

Há tantos anos me perdi de vista que hesito em procurar me encontrar. Estou com medo de começar. Existir me dá às vezes tal taquicardia. Eu tenho tanto medo de ser eu. Sou tão perigoso. Me deram um nome e me alienaram de mim. (MOSER, Benjamin, 2011, p. 66)

Criar um outro nome para rifar-se (no caso de Hermila-Suely) ou para se prostituir (como no caso de Georgina-Jéssica) pode significar uma espécie de deslocamento identitário. Parece haver um jogo de preservação/exposição aqui. Ao mesmo tempo em que expõem seus corpos, preservam algo seu, de sua subjetividade/intimidade que talvez não desejem compartilhar e/ou publicizar. Enquanto aquele corpo (de Suely) se rifa, uma parte de Hermila parece não estar ali. Não estaria justamente preservando a parte de si que não gostaria que fosse rifada? ou quem sabe que julgue não ser rifável?

A primeira cena da rifa de *Uma noite no paraíso* é interrompida antes mesmo de sabermos se o rapaz ficará ou não com o primeiro bilhete. Teríamos aqui um indício de que a venda dessa rifa não seria algo tão simples para a protagonista? Por mais que ela pareça descolada, livre de alguns pudores, forte o suficiente para bancar sua posição de resistência, ainda assim, enfrentará alguns obstáculos nessa

empreitada. Um dos indicadores dessa tensão é o próprio riso de ambos que nos desacomoda também. Os dois riem e especialmente Hermila ri muito nessa cena. É um riso que, em certa medida, nos intriga. Um riso que suscita certa suspense, como se aquela ‘alegria’ pudesse ‘virar’ a qualquer momento, como se aquele plano pudesse já nascer fracassado ou, ainda, como se aquele plano da rifa pudesse lhe trazer alguns perigos e/ou riscos. A rifa de *Uma noite no paraíso* movimenta e atualiza noções de prazer e perigo que historicamente foram associadas à “sexualidade feminina”.

Na cena seguinte, crianças brincam na praça à noite, jogando bola; enquanto Hermila e tia Maria caminham lentamente pela rua - ambas carregam sacolinhas plásticas. Acompanhamos o movimento e o diálogo delas em plano sequência. Tia Maria sorri enquanto conta animada para Hermila sobre o que planeja fazer com Georgina. Hermila escuta, fala pouco e se mostra mais fechada e séria nesta cena:

Tia Maria: Comprei um biquíni pra dar de presente pra Georgina.

Hermila: Eita!

Tia Maria: Vou chamar ela pra ir pra praia comigo lá em Fortaleza. Será que ela vai?

Hermila: Todo mundo gosta de praia.

Tia Maria: To doida pra ver ela de biquíni se queimando no sol. Eita! Esqueci de comprar cigarro.

Tia Maria pede para Hermila segurar sua sacolinha e entra no armazém para comprar cigarro. Hermila lhe espera, séria e pensativa. Quando tia Maria retorna, Hermila lhe dá a notícia: *Eu vou me rifar, tia*. Espantada, tia Maria pergunta: *O quê?* Elas estão paradas ao lado do armazém cuja fachada é dividida em duas cores que também dividem o plano de fundo da cena. Atrás de Hermila a parede é vermelha e há uma inscrição na parte superior que aparece por um segundo na cena: “Revenda” - na imagem essa inscrição fica acima da protagonista. Atrás de Maria, a parede é amarela, sem inscrições. Não apenas a parede está dividida aqui.

Hermila: Vou me rifar, ficar rica. Comprar uma casa pra mim e pra Mateus, Mateuzinho.

Tia Maria: Oxe! Que idéia de puta é essa?

Hermila: Puta nada. Puta trepa com todo mundo. Eu só vou trepar com um cara. Não quero ser puta, não. Não quero ser porra nenhuma.

Ao mencionar o termo “puta”, o que está sendo citado? O que torna possível essa citação? O termo também carrega uma história, assim como outros tantos

nomes comumente utilizados para insultar. De acordo com Judith Butler (2007, p. 16) “los nombres injuriosos tienen una historia, una que se invoca y se vuelve a consolidar en el momento de la emisión, pero que no se dice explícitamente.” A autora questiona como pode uma fala de ódio ser citada contra si mesma e qual o melhor uso que podemos fazer dessa repetição. Que força existe na repetição de um termo utilizado não apenas para designar a mulher que trabalha como profissional do sexo, mas para designar também um jeito de viver a sexualidade que a vincula à promiscuidade, vulgaridade e desqualificação do feminino? Quais seriam os parâmetros para indicar que uma mulher é puta?

Putá ou santa? Recatada ou vulgar? Essas dicotomias persistem na configuração de feminilidades contemporâneas. Essas dicotomias limitam, classificam, julgam, hierarquizam, legitimam e desqualificam determinadas práticas, corpos, sujeitos e desejos de acordo com os contextos em que são mobilizadas. Diria que o poder exercido através dessas dicotomias está produzindo e sendo produzido dentro de um quadro heteronormativo que segue impondo como deve ser uma mulher, um homem, um corpo, uma sexualidade, um gênero.

Simplesmente Mulher

Tantas, sou só uma e sou tantas
Sou devassa e sou santa
Recatada e vulgar
Louca, tão centrada e tão louca
Degustando em tua boca
As delícias de amar
Me respeita e me abusa
Me ame como quiser
Simples demais ou confusa
Sou simplesmente mulher⁹⁴

⁹⁴ Música de Silvia Machete.

O que pode um corpo?

Vivemos sob um imperativo de felicidade que se estabelece como uma norma, mais do que um direito: torna-se um dever. Quem não encontrou seu pedaço de paraíso sob a Terra, deve estar perdido! Quem não é feliz, certamente fez a escolha errada, não buscou a felicidade no lugar certo, na hora certa, com a pessoa certa. Ser feliz hoje é uma questão de obrigação (COUTO, Edvaldo, 2009a). Há muitas formas e prazeres que podem tornar uma pessoa feliz.⁹⁵ Mas o que é ser feliz? Como se estabelecem os parâmetros e níveis de felicidade? Viver por uma noite no paraíso significaria visitar a (plena) felicidade?

“Nada é mais vago do que a idéia de felicidade, esta velha palavra prostituída, adulterada, tão envenenada, que gostaríamos de bani-la de todas as línguas.” (BRUCKNER, Pascal, 2002, p. 15) Segundo o autor, “O projeto de ser feliz depara com três paradoxos. Refere-se a um objeto de tal maneira fluido, que se torna intimidante, por causa da imprecisão. Converte-se em tédio ou apatia tão logo se realiza.” E por fim “disfarça o sofrimento, a ponto de se ver desarmada diante dele assim que este ressurge.” O autor argumenta: “Não somente desconfiamos dos paraísos pré-fabricados, como também nunca estamos seguros de ser verdadeiramente felizes.”

“Paraíso”, no contexto desta pesquisa, pode ser remetido a diferentes sentidos. Poderia brincar com esses possíveis significados tal como o faz Hermila que agora é também Suely. *O Céu de Suely* seria a busca/promessa de um paraíso na terra? Segundo o diretor Karim Aïunoz, o título do filme foi inspirado em uma definição de *céu* como *qualquer lugar onde se possa ser feliz*. Também é possível associarmos esse título ao nome que Hermila dá a sua rifa, onde, afinal, o prêmio é *uma noite no paraíso* (com ela).

⁹⁵ Edvaldo Couto (2009a) problematiza os processos de medicalização acoplados a esta busca desenfreada pela tal felicidade. No limite, para ser e/ou sentir-se feliz há que se dopar, medicando e anestesiando o próprio corpo. “No contexto da felicidade total cada um é estrategicamente convocado ininterruptamente à responsabilidade de gestar quimicamente o seu contentamento pessoal. (...) Cada vez mais destituídas do poder de organização coletiva sobre a sensação de fracasso individual, cada indivíduo e somente ele passar a ser responsabilizado pelos seus tormentos.” (COUTO, Edvaldo, 2009a, p.51)

Em nossa cultura, fortemente marcada pela moral cristã, o céu é associado ao paraíso: lugar para onde a alma dos ‘não-pecadores’ deve se dirigir após a morte. A protagonista brinca com esse paraíso, emprestando-lhe um tom profano. Aqui o paraíso pode ser comprado, rifado, inventado. Pode ser um lugar que se mostra inalcançável e, talvez por isso, tão desejado. Distante e desconhecido. Algo que só poderá ser atingido por meio da morte. *Eu vou morrer?* Indaga um homem que não entende, de imediato, o que afinal Hermila está rifando.

À idéia de felicidade liga-se quase que automaticamente as experiências de prazer. O imperativo da felicidade traz consigo o imperativo do prazer, tornando-se mais uma “palavra de ordem”. Como aponta Denise Sant’Anna (2005, p. 104), há uma busca incessante de experiências de prazeres ilimitados: “Por vezes, o uso dos prazeres deve, inclusive, ter a capacidade de transformar a alegria numa euforia perpétua: não basta ser alegre, é preciso ser eufórico. Ou ainda, de destituir a alegria da sua natureza afetiva e fazê-la funcionar como uma *palavra de ordem*.”

A autora retoma o argumento de Deleuze sobre a passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, lembrando que hoje convivemos com uma quantidade de senhas sem as quais não sobreviveríamos: não se trata apenas de senhas de banco e de acesso a locais (sejam eles virtuais ou não). Denise Sant’Anna (2005, p. 106) se refere também às “senhas de acesso à comunicação consigo mesmo, transformadas segundo alguns magos das seitas e receitas de autoajuda, em fórmulas de aquisição do sucesso pessoal.” Penso que essa metáfora das senhas de acesso pode se conectar com as senhas de acesso à comunicação dos corpos nos jogos de sedução, erotismo, sexualidade e gênero. No filme, o número sorteado se constituiria na senha de acesso ao corpo rifado. Apenas um número, uma única senha. Apenas uma noite, um paraíso construído a partir de códigos de acesso à cultura corporal e sexual.

Embora Hermila esteja familiarizada com as ‘senhas locais’, há no seu olhar, no seu corpo, no movimento que provoca em si e ao redor, algo que escapa. Estaria ela experimentando uma sensação de ser estrangeira em sua própria terra natal? ⁹⁶

⁹⁶ Com Clarice Lispector, arrisco dizer que Hermila se sentia um pouco estrangeira em sua própria terra natal. Seria possível pensar numa ‘estrangeiridade’ experimentada nos percursos e itinerários de gênero e sexualidade: tornar-se estrangeira nesses terrenos heteronormativos significaria subverter a ordem, a identidade esperada, a marca desejada, o corpo imposto.

O fato de ter se apropriado de outros códigos culturais e, ainda assim, ter mantido suas senhas de acesso àquela cultura local pode ter sido uma das condições de possibilidade para a invenção de uma rifa diferente numa cidade onde tudo se rifa. O uso que faz dessas senhas dá um tom subversivo para sua ação - ela está repetindo e, ao mesmo tempo, subvertendo as normas de gênero e sexualidade naquele contexto. Inventa uma nova senha para o acesso a uma outra forma de prazer. Hermila torna desejável o devir clandestino. Ela mesma é clandestina. Sua felicidade também o é?⁹⁷ O prazer oferecido, ainda que seja particular e através de uma fórmula inusitada, é reconhecido como legítimo para aqueles que compram a rifa. Desejando ou não, aqueles homens entram no jogo e pagam por isso.

Outra possibilidade de interpretação seria olharmos para a ideia de felicidade sob a ótica do gênero. As concepções de felicidade e do sentir-se feliz, por certo, se constroem também em meio a atravessamentos de gênero. O amor (romântico) estaria, de algum modo, impregnando as concepções de felicidade mais para as mulheres do que para os homens. A ideia de que uma sexualidade sempre ativa e operante ocuparia o centro da felicidade de homens circula tanto no senso comum como na 'produção científica'. O sexo como felicidade para eles. O amor como felicidade para elas. Que discursos estão em jogo nessas concepções de amor, de sexo e de felicidade?

Quando analisa a produção de discursos em torno do sexo, Foucault (2004) problematiza o argumento de que o cristianismo teria dito não à sexualidade para dizer que a moral cristã produziu novos mecanismos de poder que se aperfeiçoaram em definir o que era legítimo e aceitável e o que era indesejável e desqualificado. Seguindo com Foucault (2004), de um modo geral, quando se quer caracterizar a moral cristã em relação à sexualidade há pelo menos três características postas em curso: a monogamia, a sexualidade sempre e unicamente a serviço da reprodução e a desqualificação do prazer sexual que nesse caso é tido como um 'mal' a ser evitado. A ordem é que esse prazer esteja vinculado unicamente às práticas sexuais que têm por objetivo gerar filhos dentro de um casamento legítimo e monogâmico.

⁹⁷ Ideia inspirada no conto *Felicidade Clandestina* de Clarice Lispector.

Que corpo é esse que se rifa em *O Céu de Suely*? O que e quem está sendo rifado/a? O que é ser rifado/a? O que é rifar-se? Em que momento Hermila decide rifar-se? De que elementos se vale para colocar seu plano em ação? Essa rifa pode ser lida como uma estratégia de resistência e subversão? Resistência a que exatamente? Subversão de que normas? Será a rifa de Hermila um desvio em sua rota, um desvio na (sua) estrada do gênero?

A palavra rifa ou o verbo rifar possui mais de um sentido. Talvez mais comumente nos leve a pensar num sorteio, mas pode significar também um desinteressar-se, desligar-se de alguém, descartar, jogar fora. Hermila decide rifar-se após receber a notícia de que seu amado não cumprirá com a promessa supostamente feita de ir ao seu encontro em Iguatu para juntos ganharem a vida. De algum modo, a rifa representará uma estratégia para desligar-se de Mateus e daquele projeto amoroso. Não seria uma tentativa de descartá-lo de vez e elaborar um novo projeto para si? No ato da rifa, Hermila não estaria também se desligando de parte de si? Desinteressando-se de parte do seu próprio corpo? No momento em que troca de nome, ela, a promotora e protagonista da rifa, estaria de algum modo, tentando preservar parte daquela (ou melhor parte de si) que está sendo rifada? O corpo de Suely difere, de algum modo, do corpo de Hermila? O que precisará ser valorizado nesse (outro) corpo? O que terá de ser silenciado? E nesse movimento, o que ela precisará, definitivamente, jogar fora?

A rifa de Hermila me conduz a uma questão que tem se mostrado central no âmbito dos estudos de gênero e de sexualidade: O que faz um corpo? O que, afinal, constitui um corpo?

“O que pode um corpo?” Há como saber? Tomaz Tadeu da Silva (2002, p. 54) retoma a questão “o que pode um corpo?” (Spinoza, Deleuze) para afirmar que “Não sabemos o que pode um corpo, de que ele é capaz, *até que* ele faça alguma coisa, até que ele faça alguma coisa a outro ou até que outro lhe faça alguma coisa.”. O que pode um corpo que é obrigado a negociar com as normas vigentes? O que pode um corpo que subverte? O que pode ser ressignificado no corpo e pelo corpo? De que corpo é possível falar hoje?

Apoiada na teorização de Judith Butler (2000), poderia afirmar que um corpo se constitui performativamente à medida que reitera normas regulatórias do sexo,

do gênero e da sexualidade. É a partir de atos repetidos que um corpo se torna o que supostamente é. A autora afirma que “o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder.” (p. 154) O próprio efeito de fixidez de um corpo é produzido nas tramas discursivas do poder. Dessa forma, não há um corpo pré-discursivo, anterior ao discurso. Não se poderia pensar num corpo biológico, por exemplo, sem ter a própria biologia como mais um discurso a falar desse corpo. Como afirma Guacira Louro (2000c) “O corpo não pode ser compreendido como uma entidade ‘simplesmente’ biológica e, além disso, parece impositivo questionar se o biológico não é, ele próprio, significado na e pela cultura.” (p. 66)

David Le Breton (2007) faz uma crítica ao determinismo biológico e às abordagens essencialistas que buscam tornar universal aquilo que é construído e significado de diferentes modos em cada cultura. O autor afirma: “O corpo é uma realidade mutante de uma sociedade para outra” (p.28). “o corpo não existe em estado natural, sempre está compreendido na trama social de sentidos” (p.32); “O corpo é também uma construção simbólica” (p. 33).

Numa sociedade de consumo (como a nossa) exige-se, segundo Denise Sant’Anna (2000), que o corpo funcione como um “processador comunicacional ambulante” (p.56). A autora argumenta que “Se houve a conquista de novas liberdades para criar e modificar os corpos, houve, igualmente, o acirramento da vulnerabilidade de cada um diante das demandas publicitárias.” Não basta “superar os limites do próprio corpo”, é preciso cumprir a tarefa de inventá-los. (p.57) Nessa mesma direção, Edvaldo Couto (2009b, p. 15) argumenta:

A atenção deve mesmo ser redobrada frente aos encantos e às perplexidades. A otimização dos recursos corporais e relacionais, a completa sexualização dos signos e dos corpos, a valorização dos gozos instantâneos e frívolos que triunfa em toda parte, os sistemas desregulados e plurais, as classificações impressivas, podem ser diferenciados espaços de liberdade e independência pessoal. Mas tudo isso só se realiza numa redobrada vigilância médica e publicitária, num redobrado controle sobre o corpo, os estados afetivos e os gozos sob encomenda.

Além disso, como afirma Silvana Goellner (2003b, p. 39), não escapamos de sermos, a todo instante, lembrados (e responsabilizados) de que “somos o resultado de nossas opções. O que significa dizer que somos os responsáveis por nós mesmos, pelo nosso corpo, pela saúde e pela beleza que temos ou deixamos de ter”. A autora argumenta que “se o corpo é um constructo cultural também o são todas as práticas que o produzem”. (GOELLNER, 2003b, p. 35)

Nesse processo de construção, como um corpo de fêmea ‘de repente’ se transforma num corpo de menina e, passado um tempo, num corpo de mulher? De que marcas um corpo necessita para ser definido como feminino e/ou masculino? Que marcas, normas, gestos, esse corpo deve *citar* para ser denominado feminino e/ou masculino? O que importa num corpo? O que torna um corpo desejável? E o que tornaria um corpo rifável? A rifa de um corpo parece pressupor que ele possui algum valor, que ele combina atributos desejáveis e, paradoxalmente, parece também sugerir que se trata de um corpo desprezível ou descartável. E talvez um dos elementos subversivos da rifa de Hermila resida exatamente nesse paradoxo.

A rifa de Hermila poderia ser compreendida como expressão de sua agência, ou seja, uma forma de resistência dentro de uma certa contingência. Nas palavras de Sara Salih (2011), o conceito de agência, para Judith Butler significa oportunidades para subverter a lei contra si mesma com fins radicalmente políticos. Judith Butler (2000) enfatiza que as normas são a condição de possibilidade de uma agência, as normas são o limite e a condição ao mesmo tempo. Dessa forma, Butler (2000) compreende a agência “como uma prática reiterativa ou rearticulatória imanente ao poder e não como uma relação de oposição externa ao poder”, lembrando que não se trata de uma prática voluntarista ou individualista que pressupõe um sujeito que escolhe. A ação do sujeito é constrangida, limitada e produzida a partir das normas regulatórias que o constituem.

Consensualmente, silenciosamente ou invisivelmente a norma ‘paira’ sob o céu de Iguatu, sob *O Céu de Suely*, tal como ‘paira’ por toda parte, em toda parte. A ação de Hermila, nesse sentido, estaria constrangida por quais normas? E, simultaneamente, quais seriam as condições de possibilidade de uma agência

naquele contexto? Como Hermila consegue agir, resistir, criar algo inusitado em meio às tantas contingências sofridas?

É interessante acompanhar o percurso de Hermila que não entra nesse jogorifa sem antes informar-se bem. Bebe direto da fonte. Informa-se sobre preços de programas e serviços prestados pela amiga que é prostituta. No entanto, como nos lembra Rosângela Soares (2009), Hermila não quer se tornar uma profissional do sexo. Quando resolve contar à tia Maria sobre a rifa, essa imediatamente lhe questiona: *que ideia de puta é essa?* Ao que Hermila responde indignada: *Puta nada! Puta trepa com todo mundo! Eu só vou trepar com um cara. Não quero ser puta não. Não quero ser porra nenhuma.*

O que queres, meu jovem?
Teus olhos desenvolvem
Uma ânsia de viver
Não agridem, mal se movem
Angustiam-te os que morrem
Na impossibilidade de ser?⁹⁸

Acredito que é possível olhar para essa rifa como estratégia de resistência e subversão. No entanto, parece que ela também nos permite pensar que há uma reiteração de normas de gênero e sexualidade à medida que o corpo rifado poderia ser um símbolo da objetificação do corpo feminino. Mulher-objeto. Mulher-produto-rifável. Corpo-objeto.

Ao acompanharmos o movimento dos corpos de Georgina e Hermila pela cidade de Iguatu, percebemos que Georgina parece à vontade na escolha de sua profissão; enquanto Hermila parece ‘não ter vocação para puta’. Talvez por isso, ela invente uma estratégia para, ao mesmo tempo, ser e não ser; ou ainda, para experimentar, sem com isso se comprometer com uma futura carreira.

Hermila une rifa, comércio e uma única noite de ‘prostituição’. Mune-se de elementos para criar. Pelo que vemos no filme, Hermila inventa sozinha, em silêncio. Nós, espectadores/as ficamos sabendo de sua ideia no mesmo instante em que inicia a venda da rifa. Utilizando os próprios códigos da cidade, códigos já conhecidos por ela e pelos/as moradores/as de Iguatu, põe em ação seu plano: a venda de uma rifa cujo prêmio é *uma noite no paraíso... comigo* e cujo valor é

⁹⁸ Poema de Rafael Vecchio, 1998, p. 13.

quinze reais. Ela pretende, com essa rifa, juntar dinheiro suficiente para sair daquele lugar. Ela sonha em comprar uma casa para ela e Mateuzinho e depois ainda buscar a avó e a tia para irem morar com eles em algum outro lugar do Brasil.

Poderia afirmar que o corpo rifado em *O Céu de Suely* não está exatamente dentro dos padrões mais desejados de uma feminilidade midiaticizada e já bastante ‘explorada’, embora seja um corpo jovem e magro⁹⁹ - o que já lhe garante algum “capital corporal”. Que outras marcas no/do corpo Hermila o tornam desejável e ‘consumível’ através de uma rifa de *Uma noite no paraíso*? Um corpo outro seria rifável naquele contexto? Um corpo velho seria rifável? E um corpo obeso? E um corpo deficiente? Um corpo de mulher lido como masculinizado seria rifável?

O Céu de Suely coloca em cena a complexa relação da mulher com o prazer que esteve (e está) muito frequentemente associado ao perigo; no filme, a protagonista experimenta prazer de diferentes formas. Experimenta também a dor, o sofrimento e a violência no próprio corpo, no entanto, essas situações não a impedem de sonhar: ela segue buscando o que deseja, e muda, literalmente, o rumo de sua vida. Não estaria em jogo aqui o próprio desejo? Não entraria em cena o chamado ‘desejo feminino’ tão amplamente discutido pelas teóricas feministas do cinema e de outros campos?

Coloco ‘desejo feminino’ entre aspas para marcar certo estranhamento à expressão que pode acabar remetendo a uma noção essencialista de gênero e de desejo, como se houvesse algo intrinsecamente feminino num desejo ou vice-versa. A produção de desejo é atravessada por marcadores de gênero (dentre outros tantos marcadores sociais). Desse modo, o desejo se constitui e é significado na cultura, em meio e por meio de normas regulatórias de gênero e sexualidade. Acredito que as teóricas fílmicas que mencionarei a seguir tenham problematizado mais a ausência da representação do desejo feminino no cinema do que propriamente a desconstrução dessas noções que me parecem carregadas de um essencialismo. Essa pode ter sido uma estratégia política de contestação feminista

⁹⁹ Sobre o “dispositivo da magreza” ver Dissertação de Mestrado de Jaqueline Martins: *Tudo, menos ser gorda: a literatura infanto-juvenil e o dispositivo da magreza*.

por meio da representação ou o que foi denominado por Spivak como um “essencialismo operacional”¹⁰⁰ (RICHARD, Nelly, 2002).

Anneke Smelik (1993, p. 6) sugere que a urgência de se debater a questão da subjetividade feminina nos anos 1980 produziu novas questões sobre a relação das mulheres com o cinema e, especialmente, a relação das mulheres com o prazer visual. A autora questiona: o olhar no cinema é inerentemente masculino ou as mulheres também são portadoras do olhar? Se há estreita relação entre olhar, subjetividade e desejo, como o desejo feminino é representado a partir de um olhar masculino no cinema?

Essas questões só puderam ser formuladas a partir da existência e circulação de estudos (clássicos) de teóricas feministas, especialmente daqueles que enfocaram o prazer visual das espectadoras mulheres. Ainda que não haja um consenso entre eles, é possível afirmar que há uma perspectiva de gênero que predomina ao longo dessas análises, bem como uma noção de representação que persiste nessas investigações.

Miriam Adelman (2005, p. 225) descreve dois enfoques na história da relação das mulheres com o cinema que eu resumiria desta forma: um que olha para a mulher representada na tela e outro que olha para a mulher espectadora que assiste à tela. O enfoque desta tese é o olhar para as mulheres na tela, particularmente as mulheres de *O Céu de Suely*.

Teresa de Lauretis (2003, p. 3-4) justifica o crescente envolvimento das feministas nas práticas do cinema por este representar em nossa cultura uma poderosa máquina de produção e reprodução de imagens e significados. A autora questiona qual seria a intervenção feminista de maior efeito social neste campo: “Mais especificamente, o que está em jogo, para a teoria do cinema e para o feminismo, na noção de ‘imagens de mulheres’, as imagens ‘negativas’ (literalmente, os clichês), ou sua alternativa, as imagens ‘positivas’?” Teresa de Lauretis (2003) critica este tipo de análise pautada numa oposição binária que

¹⁰⁰ Trata-se de um “recurso que nos autoriza a empregar o signo ‘mulheres’ cada vez que um referente de identidade necessita servir de enlace e conexão solidária, nas lutas contra as desigualdades de gênero, mesmo sabendo que tal signo carece de base ontológica.” (RICHARD, Nelly, 2002, p. 165)

acaba se aproximando de outros “estereótipos populares tais como mocinhos versus bandidos ou boa moça versus garota má [...]”.

A autora propõe que se ampliem as questões relativas ao processo de criar (com e a partir de) imagens¹⁰¹ e retoma a produção da teórica fílmica feminista Laura Mulvey (1996) cujo trabalho foi e é amplamente citado por estudiosos e estudiosas culturais. Nessa retomada, Teresa de Lauretis (2003, p. 75) conclui que “a narrativa e o prazer visual constituem o quadro de referência do cinema, aquele que fornece a medida do desejo”. Se neste quadro, são os homens que produzem a narrativa, a medida do desejo acaba sendo masculina. Dessa forma, a autora defende que o projeto do cinema feminista deve ser “articular as relações do sujeito feminino com a representação, o sentido com a visão e, ao fazê-lo, construir os termos de um outro quadro de referência, uma outra medida do desejo.”

Nessa afirmação, Teresa de Lauretis (2003) parece utilizar o termo representação no sentido problematizado por Judith Butler (1990) no início de sua obra *Gender Trouble*. Butler (1990) reconhece que foi necessário para a teoria feminista desenvolver uma linguagem capaz de promover visibilidade política das mulheres, ou seja, uma linguagem capaz de representá-las; no entanto, a autora questiona:

O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes. É significativa a quantidade de material ensaístico que não só questiona a viabilidade do “sujeito” como candidato último à representação, ou mesmo à libertação, como indica que é muito pequena, afinal, a concordância quanto ao que constitui, ou deveria constituir, a categoria das mulheres. Os domínios da “representação” política e lingüística estabeleceram a priori o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito. Em outras palavras, as qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida.¹⁰² (BUTLER, 1990, p. 1-2)

¹⁰¹ O artigo aqui citado faz parte do livro de Teresa de Lauretis intitulado *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, traduzido para a edição *Representações de gênero no cinema* do Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero da UFPR. No capítulo *Imaging* (traduzido pelo neologismo *Imaginação*), a autora apresenta um extenso mapeamento sobre o processo de representar com e a partir de imagens, de descrever e narrar com imagens, utilizando pressupostos da semiótica, dos estudos de cinema e, particularmente, da teoria fílmica feminista.

¹⁰² “The very subject of women is no longer understood in stable or abiding terms. There is a great deal of material that not only questions the viability of ‘the subject’ as the ultimate candidate for

A autora recorre a Foucault para lembrar que “os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar.”¹⁰³ (BUTLER, 1990, p. 2). O mesmo poder que produz as formas de representar, produz os sujeitos dessa representação. Um sujeito considerado como “sujeito de direitos” é produzido dentro do próprio sistema de leis que o governam e o produzem. Butler (1990) se mostra mais interessada em problematizar como a própria categoria das “mulheres” é constituída e produzida em meio às tramas do poder do que na busca de uma melhor representação política dessa categoria. A autora nos lembra que o ato de colocar no plural o termo “mulher” não garante a desestabilização da categoria. Ela aponta os limites de um discurso representacional na medida em que esse pode acabar se recusando a reconhecer os poderes que o constituem. Ela critica algumas formas simplistas através das quais os movimentos feministas buscaram desestabilizar noções essencialistas em torno do gênero.

Butler (1990) questiona a validade da própria busca em torno de um referente comum para abarcar todas as mulheres, propondo uma crítica às categorias de identidade que tendem a naturalizar e cristalizar a noção de “mulheres”. A autora argumenta que a insistência em torno de uma unidade coerente para a categoria das mulheres rejeitou a multiplicidade de marcadores sociais, culturais e políticos implicados na construção do espectro das “mulheres”. Butler (1990, p. 6) conclui radicalmente: “Talvez, paradoxalmente, a ideia de ‘representação’ só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito ‘mulheres’ não for presumido em parte alguma.”¹⁰⁴

Toco aqui num ponto talvez ‘nevrálgico’ desta tese. No percurso desta investigação, fiz escolhas teóricas distintas daquelas inicialmente colocadas no projeto, quando o foco da pesquisa era as representações de gênero, sexualidade e

representation or, indeed, liberation, but there is very little agreement after all on what it is that constitutes, or ought to constitute, the category of women. The domains of political and linguistic “representation” set out in advance the criterion by which the result that representation is extended only to what can be acknowledged as a subject. In other words, the qualifications for being a subject must first be met before representation can be extended.” (BUTLER, 1990, p. 1-2)

¹⁰³ “(...) juridical systems or power *produce* the subjects they subsequently come to represent.” (BUTLER, 1990, p. 2)

¹⁰⁴ “Perhaps, paradoxically, ‘representation’ will be shown to make sense for feminism only when the subject of ‘women’ is nowhere presumed.” (BUTLER, 1990, p. 6)

brasilidade no cinema. Mergulhando mais intensamente nos estudos teóricos após a qualificação do projeto, o conceito de performatividade tornou-se central e o modo de olhar, analisar, pensar sobre gênero, sexualidade e brasilidade foi sacudido por esse (novo) conceito. Mas não bastava substituir uma palavra pela outra - representação por performatividade. Foi preciso operar um deslocamento teórico e político com efeitos importantes no contexto desta pesquisa. Algumas questões impulsionaram esse movimento. Haveria uma ‘incompatibilidade’ de uso simultâneo destes dois conceitos: representação e performatividade? O que os distingue? O que os aproxima? Talvez seja interessante ensaiar aqui uma articulação possível entre esses dois conceitos, bem como as tensões existentes entre eles, antes de retornarmos a Iguatu.

Apoiado na perspectiva desconstrutiva de Derrida, Stuart Hall (2004) coloca “sob rasura” alguns conceitos-chave cuja forma original já não sustentam o pensamento emergente e que, no entanto, ainda não podem ser totalmente abandonados/descartados. O autor sugere que identidade seria um desses conceitos que operam “sob rasura”. No lugar de descartá-lo: reconfigurá-lo. Movimentos pós-identitários entram em cena. Movimentos teóricos e políticos combinam-se, tomando a identidade ainda como uma referência, mesmo que seja para provocar deslocamentos e perturbações.

Eu diria que o conceito de representação também tem sido colocado “sob rasura” por diferentes campos e correntes teóricas; em outros, tem sido, de fato, rejeitado. Representações sociais, representações mentais, representações visuais, representações culturais, tudo é representação? Percebo que, em alguns estudos, não fica evidente a partir de que referencial teórico o conceito está sendo mencionado. Em outros, representação é colocada como um conceito já dado/entendido por todos/as. Os significados movimentados pelo conceito às vezes confundem-se; por vezes um significado complementa o outro; por vezes tornam-se incompatíveis.

No campo da Psicologia¹⁰⁵, por exemplo, é comum o uso do conceito de representação associado à representação mental, especialmente numa perspectiva

¹⁰⁵ O conceito de representação foi/é criticado por vertentes da Psicologia que, de algum modo, romperam com a chamada ‘lógica representacional’ para compreender os processos psíquicos e sociais.

da Psicologia Social que se debruçou amplamente sobre o estudo das Representações Sociais (RS) e seu ‘papel’ na constituição das subjetividades e dos grupos sociais. Anita Bernardes e Júlio César Hoenisch (2003), em estudo sobre possibilidades de interlocução da Psicologia Social com os Estudos Culturais, afirmam que a teoria das Representações Sociais carrega esta idéia de representação mental ao basear-se na dimensão cognitiva dos sujeitos; além disso, essa teoria costuma enfatizar o caráter ideológico das RS. Os autores também retomam o trabalho de Stuart Hall e, da mesma forma como o fez Tomaz Tadeu da Silva (2003), criticam, ou melhor, desconstruem a teoria da representação sob esta perspectiva. Os autores argumentam, a partir dos Estudos Culturais, que a representação é uma apresentação, “em função de que não há nada anterior, nem por detrás do universo lingüístico, somente a construção discursiva que se nos apresenta.” (BERNARDES & HOENISCH, 2003, p.103).

Ao defender a existência de dois sistemas de representação, sendo um de representações mentais e outro que seria a própria linguagem, Stuart Hall “restaura, assim, a existência de um mundo pré-lingüístico de significação” contrariando, desta forma, “a ênfase no processo de significação como inseparável da linguagem, do texto, do discurso, da escrita, que tem caracterizado a análise cultural contemporânea.” (SILVA, Tomaz Tadeu da, 2003, p. 68-69).

A posição assumida por Stuart Hall (e criticada por Tomaz Tadeu da Silva) é comumente aceita entre diferentes teóricos da comunicação e do cinema e pressupõe, de fato, a preexistência do objeto cuja representação deverá torná-lo presente através da linguagem. (JOLY, Martine, 1999, p. 159) A representação, nesse caso, é tomada como um processo onde um representante substitui o próprio objeto que ele representa.

Aliás esta é outra possibilidade de definição: a representação como delegação. Alguns membros de determinado grupo social fazem o trabalho de representá-lo na impossibilidade de todos/as participarem diretamente dos processos de decisão e dos movimentos realizados em nome do grupo. Os movimentos sociais, assim como os sindicais, são exemplares nesse sentido. No entanto, há que se questionar os modos como os sujeitos são representados por

esses ‘representantes’, já que esse tipo de representação exige, ainda que provisoriamente, uma unificação ou o que comumente se chama uma ‘identidade coletiva’.¹⁰⁶

Nos Estudos Culturais de viés pós-estruturalista, representação é a própria materialidade daquilo que se nomeia e que se torna visível, como um texto, uma imagem, um filme, uma música. A materialidade dos sujeitos, das práticas e das coisas de um modo geral não é negada, porém o que se analisa é como esses sujeitos, práticas, coisas são ‘representados’, descritos ou mostrados graficamente, textualmente, visualmente etc. Como afirma Tomaz Tadeu da Silva (2003), a representação é aquilo que conta como real. A representação é uma forma de apresentar o real como real e esta apresentação é feita através das diferentes formas de linguagem. Por conter e por em ação códigos de uma determinada linguagem é que a representação passa literalmente a fazer sentido: a ter sentido reconhecido em determinados contextos e, ao mesmo tempo, a fabricar sentido. Dessa forma, a representação pode ser lida como algo que produz, que faz acontecer. Penso que seria justamente nesse aspecto que a representação se aproximaria da noção de enunciado performativo.

Um enunciado performativo, como vimos, não apenas descreve mas produz aquilo que enuncia. Faz acontecer. Se a representação (material) também ‘fabrica’ sentidos, se ela também ‘produz’ significados, efeitos, então, talvez se possa entendê-la como exercendo uma função ou uma ação performativa. Talvez a distinção que se possa fazer entre representação e performatividade seja, de fato, tênue, sutil e frágil. Talvez esses não sejam conceitos que necessariamente se atritem, mas que indiquem possibilidades e desafios diferentes ao olhar para um mesmo objeto de pesquisa.

Num viés pós-estruturalista, representação permite pensar em instabilidade e provisoriedade dos significados. No entanto, parece haver uma espécie de ‘congelamento’ da imagem/representação no momento de analisá-la - o que, no meu entender, é distinto de uma análise sob o enfoque da performatividade.

¹⁰⁶ Tomaz Tadeu da Silva (2003, p.33-34) refere-se às duas formas de compreender a representação no contexto da política de identidade, conforme sugerem JULIEN & MERCER (1996 *apud* SILVA, 2003): uma que seria a representação enquanto delegação e outra que seria enquanto descrição. O autor analisa como ambos os processos estão entrecruzados, na medida em que quem representa o outro, de certa forma, dirige os modos de descrever/representar esse outro.

Analisar enunciados performativos implicaria observar os processos, as engenharias, as condições de possibilidade para a construção de um corpo, de uma prática, de um sujeito...

Na representação, haveria algo passível de uma captura, como numa fotografia, num quadro ou num congelamento de imagem. Ao olhar para a representação, estaríamos diante de algo que, por um instante, foi capturado dentro de um sistema de significação. (A representação, tal como a identidade, não estaria movida pelo desejo de fixar, ainda que muito provisoriamente, para poder dizer de si?) Num enunciado performativo estaria implícito um movimento, uma interpelação, um chamamento. Talvez na performatividade a instabilidade, o movimento, a provisoriidade estejam mais presentes do que na representação. Essa é minha aposta¹⁰⁷.

Evidentemente não há garantias ou seguranças nessa escolha teórica (como de resto não há em qualquer escolha). Richard Miskolci e Larissa Pelúcio (2007) analisam alguns “mal-entendidos” decorrentes do uso do conceito de performatividade, a começar pela confusão que muitas vezes se faz entre essa e performance. Outro engano que se associa à noção de performatividade ‘de gênero’ é que haveria um sujeito capaz de escolher uma identidade e uma forma de expressá-la, numa visão ‘voluntarista’, como se fosse possível tirar do armário um gênero como uma espécie de roupa que o sujeito escolhe de forma consciente e autônoma. Apoiados em Judith Butler, os autores afirmam que, ao contrário disso,

a performatividade se baseia na reiteração de normas que são anteriores ao agente e que, sendo permanentemente reiteradas, materializam aquilo que nomeiam. Assim, as normas reguladoras do sexo são performativas no sentido de reiterarem práticas já reguladas, materializando-se nos corpos, marcando o sexo, exigindo práticas mediante as quais se produz uma “generificação”. Não se trata, portanto, de uma escolha, mas de uma coibição, ainda que esta não se faça sentir como tal. Daí seu efeito a-histórico, que faz desse conjunto de imposições algo aparentemente “natural”. (p. 258)

¹⁰⁷ Devo ressaltar que fiz a opção de analisar gênero e sexualidade nesta pesquisa sob o enfoque da performatividade, afastando-me do conceito de representação. Como já foi possível notar, essa escolha não me impediu de comentar estudos fílmicos e de gênero que trabalham sob o viés da representação.

Na medida em que performatividade nos remete à repetição de normas, imagino que operar com esse conceito é, de certo modo, trazer para discussão os processos de normalização, os processos que atualizam as normas, que fazem os corpos, os gêneros e as sexualidades se constituírem de um jeito e não de outro.

Guacira Louro (2008c) nos lembra que quanto mais invisível a norma, mais efetiva ela se torna. Se não é possível identificar quem enuncia uma norma (LOURO, 2008b), como seria possível identificarmos os processos de normalização? Como saber quando estamos diante de um ato, enunciado performativo? Como saber quando se trata de uma subversão, resistência ou transgressão à norma?

A autora se refere à “política de identidades” como uma série de movimentos protagonizados por “grupos sociais historicamente subordinados”, a partir dos anos 1960 (LOURO, 2004a, p. 204). O objetivo era dar visibilidade a esses grupos na “luta pelo direito de falar por si e de falar de si”, em outras palavras, lutava-se/luta-se pelo direito à autorrepresentação. (LOURO, 2008c, p. 20) Como nos mostra Guacira Louro (2008c, p. 20), a luta empreendida pelos movimentos sociais organizados, como o movimento feminista e o das “minorias” sexuais, incluiu/inclui “o acesso e o controle dos espaços culturais, como a mídia, o cinema, a televisão, os jornais, os currículos das escolas e universidades (...)”. A meta desses grupos submetidos passa a ser “(...) apropriar-se dessas instâncias culturais e aí inscrever sua própria representação e sua história, pôr em evidência as questões de seu interesse”. (LOURO, 2008c, p. 21) Além disso, é possível pensar que a posse dessas instâncias midiáticas pode significar a produção de novos enunciados performativos para os sujeitos/grupos subordinados.

Os estudos fílmicos feministas, de um modo geral, tomaram para si essa meta mencionada por Guacira Louro (2008c). Em sua maioria, analisaram a representação - estereotipada - da mulher na tela do cinema. Em alguns desses estudos, representação e imagem tornam-se sinônimos; em outros, está em discussão “a representação da mulher como imagem” e a crítica feminista da representação (LAURETIS, Teresa, 2003). Nesse sentido, a mulher enquanto imagem é e provoca fascinação e arrebatamento conduzidos pelo desejo e pelo prazer. Como afirma Teresa de Lauretis (2003):

A representação da mulher como imagem (espetáculo, objeto para ser apreciado, visão de beleza - e a correspondente representação do corpo feminino como *locus* da sexualidade, cenário do prazer visual ou apelo ao olhar) é tão universal na nossa cultura, bem anterior e além da instituição do cinema, que necessariamente constitui um ponto de partida para qualquer entendimento da diferença sexual, seus efeitos ideológicos na construção dos sujeitos sociais e sua presença em todas as formas de subjetividade. (LAURETIS, 2003, p.3)

Laura Mulvey (1996) e outras teóricas feministas utilizaram/utilizam elementos da teoria psicanalítica¹⁰⁸ em suas análises, embora não haja uma conformidade entre todas quanto a essa articulação. Algumas teóricas utilizam elementos da própria psicanálise para subvertê-la, como o faz Judith Butler (1990) que problematiza a construção do desejo relativo à sexualidade. O desejo, assim como a agência, seria produzido pela mesma lei que o proíbe. Nesse sentido, o desejo é produzido no mesmo instante em que é coibido; é incitado por mecanismos que o advertem. Apoiada na análise foucaultiana e fazendo releituras de Freud e Lacan, Judith Butler (1990, p. 72) demonstra como “a lei jurídica da psicanálise, o recalçamento, produz e reproduz os gêneros que tenta controlar.”¹⁰⁹.

Tanto no cinema como na psicanálise, o desejo e o prazer ocupam lugares centrais seja na produção teórica e fílmica, seja nas análises desenvolvidas a partir dessas produções:

A hegemonia conquistada tanto pela instituição cinematográfica quanto pela instituição psicanalítica prova que, longe de destruir o prazer visual e sexual, o discurso sobre o desejo produz e multiplica suas ocorrências. A questão então é como reconstruir ou organizar a visão a partir do lugar impossível do desejo feminino, do lugar histórico do espectador feminino entre o olhar da câmera e a imagem na tela e como representar os termos da sua dupla identificação no processo de olhar para o seu próprio olhar. (LAURETIS, Teresa de, 2003, p. 78)

¹⁰⁸ Cinema e psicanálise guardam, para além do sincrônico surgimento no início do século XX, outras semelhanças e relações. Cineastas e psicanalistas parecem manter uma prática de diálogo constante: a teoria psicanalítica alimenta as produções cinematográficas bem como essas inspiram a prática psicanalítica. Tanto o movimento de olharmos para um sonho como se estivéssemos diante de uma tela de cinema como o movimento de olharmos para uma trama fílmica como se estivéssemos diante de imagens do inconsciente (oníricas ou não) são práticas comuns nesse diálogo entre cinema e psicanálise.

¹⁰⁹ “(...) how the juridical law of psychoanalysis, repression, produces and proliferates the genders it seeks to control.” (BUTLER, 1990, p. 72)

Essa dupla identificação no processo de olhar para o seu próprio olhar pode estar sugerida na cena já comentada anteriormente em que vemos o reflexo de Hermila no vidro do carro que ela está lavando. Podemos supor que, assim como a vemos através daquele ‘vidro-espelho’, ela também se vê ali refletida. Inspirada nas autoras acima, poderia dizer que o olhar da protagonista nesse exato momento teria como efeito o deslocamento da mulher habitualmente mostrada como objeto visual e objeto de desejo do outro. No momento em que se olha, a mulher torna-se ela mesma o sujeito do olhar no lugar de objeto do olhar do outro. O olhar pode representar, aqui, um retorno a si mesma e a possibilidade de reinventar-se a partir desse ponto da trama.

Vale lembrar que há uma centralidade das mulheres na narrativa desse filme. “Os personagens são essenciais na construção de *O Céu de Suely*. Estritamente femininos, mostram uma característica dessa sociedade que raramente é retratada no cinema. Os homens são colocados em segundo plano para que a força das mulheres ganhe espaço.” (BITO, Angélica, 2008). Trata-se de um diretor homem que expressa, em depoimento, a intenção de mostrar o desejo de partir através de *um ponto de vista feminino*.

Uma análise mais aprofundada da imagem da mulher na história do cinema aponta para alguns paradoxos expostos por Laura Mulvey (1996) em seu estudo sobre cinema e sexualidade. A autora refere-se ao final do período do cinema mudo como um dos momentos em que simultaneamente havia uma idéia liberadora da sexualidade feminina e outra que objetificava a mulher (quando aquela liberação era associada a uma cultura da mercadoria). Laura Mulvey (1996) conclui que:

De um lado, os filmes de Hollywood davam uma aparência de respeitabilidade à imagem sexualizada da mulher como significante do erótico e como marca registrada do potencial sedutor do próprio cinema - deste ponto de vista a imagem da mulher se confundia com o espetáculo da “mercadoria”. De outro lado, a modernidade da “garota” e seus primeiros passos em direção à autonomia sexual estavam refletidos na tela do cinema. As mulheres ainda podiam significar sexualidade e objetivação erótica, mas o desejo feminino tinha que ser reconhecido e acomodado. (MULVEY, 1996, p. 129)

Ao lado desses paradoxos, havia o código de censura de Hays¹¹⁰ que afetou profundamente as produções cinematográficas e teve como um dos efeitos, segundo Laura Mulvey (1996, p. 131), o deslocamento da sexualidade que, longe de ter sido retirada dos filmes, passou a ser inscrita “numa nova apoteose do visual concentrada na mulher como significante da sexualidade.” A autora conclui que “o impacto do Código foi produzir um cinema em que a sexualidade tornou-se não-dita; enquanto espaço de repressão, ele ensejou uma imagem da mulher que corporifica seu sintomático retorno.”. (MULVEY, 1996, p. 131)

Quando Foucault (1989) afirma que o poder é acima de tudo produtivo, ele não desconsidera que a repressão e a proibição sejam formas de se exercer o poder, porém, sua análise vai além e nos leva a questionar: quando se proíbem determinadas imagens e palavras no cinema, o que se produzirá? Como o não-dito se apresentará? Com que roupagens o poder se exercitará? O ato de proibir, de certa maneira, atualiza a presença do que se tenta coibir. Ao mencionar aquilo que se proíbe, ao recitá-lo, ainda que seja para negá-lo, acaba por produzir, de algum modo, o que tenta reprimir. Qualquer imperativo acompanhado do “não pode”, “não é permitido”, “é proibido”, parece já trazer em si a possibilidade de não cumpri-lo, de utilizá-lo de outro modo, de subverter sua ordem. No momento em que vê o enunciado de proibição, alguém que, por exemplo, não havia cogitado fazer esse proibido, pode trazê-lo para o seu campo de possibilidades.

Em relação aos efeitos daquele código, a tentativa de reprimir através da proibição acabou produzindo outras formas de se dizer ou mesmo de sugerir aquilo que se desejava mostrar. Há uma força performativa no ato de proibir, no entanto, não há garantia alguma quanto aos efeitos das citações de proibição. Não há como controlar, tampouco prever os efeitos de um ato explicitamente repressivo.

Apoiada na desconstrução da hipótese repressiva do sexo proposta por Foucault (2005a), argumento que o discurso e o dispositivo da sexualidade não perderam espaço e força no cinema (e na sociedade) a partir da vigência do código, pelo contrário, o interdito multiplicou as possibilidades de produção desse discurso

¹¹⁰ Will Hays é o conhecido código de censura elaborado em 1934 a partir de uma campanha ferrenha impulsionada por padres católicos: ao reconhecer o poder do cinema e sua ‘influência moral’ justificavam a necessidade de submeter todas as obras a uma análise criteriosa da censura antes de serem lançadas ao público.

e de penetração do dispositivo nas vidas dos sujeitos. Esta incitação ao discurso da sexualidade certamente não teve os mesmos efeitos relativos às imagens de homens e mulheres no cinema.

Em estudo sobre o prazer visual¹¹¹, Laura Mulvey (1989) enfatiza que o cinema oferece inúmeros prazeres, embora reconheça que a obtenção de prazer não se dá de forma igual para homens e mulheres. Segundo a estudiosa, as narrativas fílmicas são feitas pela perspectiva do olhar masculino e para o olhar masculino, ocupando a mulher um lugar de objeto a ser olhado, desejado e conquistado. A autora afirma que a mulher é duplamente objetificada no cinema, na medida em que sua exposição se dá em dois níveis: como objeto erótico para os personagens dentro do filme e como objeto erótico para o espectador que assiste ao filme. Nessa perspectiva, o olhar masculino acaba constituindo esse lugar para a mulher.¹¹²

Laura Mulvey (1996, p.132) argumenta ainda que “exatamente no momento em que a imagem da mulher se transformava em signo de sexualidade, ela própria - imagem - se tornava instável, perturbadora.” Ao colocar a imagem em movimento, o cinema possibilitou que as próprias imagens perturbassem os sentidos, os princípios e os desejos. Segundo a autora, o próprio aparato cinematográfico tornou-se propício para reforçar a identificação entre a fascinação da sexualidade feminina e a fascinação do próprio cinema.

Embora não haja um consenso entre as teóricas feministas do cinema quanto aos efeitos que essas representações da mulher produzem no público e na sociedade como um todo, um ponto de convergência se mostra evidente: a sexualidade feminina na telona parece sugerir ambigüidade, perigo, descontrole, ao mesmo tempo em que provoca fascinação, desejo e prazer. Acredito que alguns desses aspectos relativos à ‘sexualidade feminina’ também estão presentes em *O*

¹¹¹ Esse artigo de Laura Mulvey (1989), publicado originariamente em 1975, tornou-se um clássico nos estudos de cinema e uma referência constante, a ponto de ter merecido uma espécie de “comemoração” pelo 30º aniversário de sua publicação. Em entrevista publicada na Revista Estudos Feministas, vol. 13 (2), de 2005, a autora faz um balanço daquele estudo nessas três décadas e analisa as atuais condições de produção fílmica e as tecnologias aí empregadas. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n2/26887.pdf>> Acesso em 28/12/2009.

¹¹² Não acredito que haja um olhar essencialmente masculino ou feminino. O olhar é também uma construção cultural. Aprendemos a olhar (e a sermos olhadas/os) a partir de determinadas posições de sujeito que são também marcadas pelo gênero.

Céu de Suely. Prazer e perigo; erótico e pornográfico; agência e subordinação são alguns dos pares que, assim como podem ser lidos de forma dicotômica, podem também ser pensados em termos de desconstrução ou, como sugere o próprio filme, ser embaralhados de um modo a não mais poderem ser classificados e hierarquizados - e não residiria aí uma estratégia de subversão?

Acredito que as idéias de Laura Mulvey (1989, 1996, 2005), de alguma forma, ecoam em meu trabalho, ainda que não esteja operando com a sua perspectiva teórica. Será o próprio corpo feminino signo mesmo da sexualidade? Será a sexualidade o lugar onde tanto o poder é exercido como os saberes são produzidos? Mary Ann Doane, (*apud* Laura Mulvey, 1996, p. 134-139) afirma: “A sexualidade se torna o lugar de questões sobre o que pode e o que não pode ser conhecido. Essa imbricação de conhecimento, sexualidade, epistemofilia e escopofilia tem implicações cruciais para o cinema.”¹¹³

As relações de gênero nos estudos fílmicos acima citados parecem ser conduzidas por um poder unilateral, onde o masculino domina e o feminino é subjugado. Em muitas dessas teorizações, não haveria saída para esta “dominação masculina”. Embora essa perspectiva de gênero não coincida com a que assumo nesta pesquisa, acredito que, de algum modo, essas reflexões produziram formas de olhar e de analisar o gênero e a sexualidade no cinema, deixando ‘vestígios’ que podem, eventualmente, ressoar no meu próprio olhar nessa etnografia de tela.

Teóricas feministas de diferentes perspectivas já abordaram a temática da sexualidade articulada aos prazeres e perigos da carne, enfatizando as relações de poder envolvidas nos jogos de sedução e experimentação dos corpos e desejos. De um lado, a sexualidade pode ser proclamada como um ponto de resistência e liberação das mulheres e, por outro lado, pode ser considerada a expressão máxima da violência entre os gêneros, um privilegiado instrumento de opressão das mulheres ou, em outras palavras, da dominação masculina. A ação de Hermila poderia ser lida a partir desses dois enfoques? Como Hermila exerce sua

¹¹³ Sintetizando complexos fenômenos, poderia dizer que *epistemofilia* seria a curiosidade e o prazer em saber/ conhecer; enquanto *escopofilia* seria o prazer sexual em olhar bastante associado ao voyeurismo e ao fetichismo. Laura Mulvey (1996, p.139) reconhece que o cinema hollywoodiano tem sido o principal lugar de sua própria epistemofilia e, paradoxalmente, de sua escopofilia também.

sexualidade naquele contexto? Como vive os prazeres corporais? Que modificações ocorrem em seu corpo e em sua vida a partir do ato de rifar-se?

Percorremos com Hermila um itinerário de experimentação de diferentes prazeres no qual ela não se prende a um formato de relação com outro masculino. No entanto, a partir do momento em que se rifa, algo acontece que lhe constrange ou limita sua ‘liberdade sexual’. Temos a sensação, por exemplo, de que ela não se sente mais ‘merecedora’ de ter relações sexuais com João, personagem que se mostra apaixonado por ela o tempo todo, até o último minuto do filme. Ela já iniciara a venda da rifa, quando consulta a opinião de João num momento de intimidade em que estão deitados na cama de um motel assistindo televisão: *João, tu ficaria comigo se eu fosse rapariga?* Ele não entende a pergunta e ela repete *Se tu ficaria comigo se eu fosse puta.* Ao que ele questiona *Ta doida?* na sequência ele a beija e ainda diz *Adoro tu, que história...* E ela se vira para o lado dizendo *Ta bom, já parei de história.* Hermila vira-se de costas para João, enquanto ele assume o controle da TV. Suspeito que ele não tenha sequer entendido a pergunta que ela lhe fez. Suspeito que ela seguiu pensando sozinha. Ao mesmo tempo em que pergunta diretamente a João, Hermila não estaria perguntando também a si mesma sobre sua própria escolha? Não estaria indagando-se sobre o que ela poderá suportar neste lugar de corpo agora rifado? Corpos colocados à prova. E João suportaria ficar com ela nessa condição de já estar sendo rifada? Que significados estariam em questão aqui? O fato de ser rifada parece não comportar o ato de ser amada. Ser/ver-se como “rapariga” e ser adorada por um homem apaixonado disparam em Hermila posições de sujeito que se mostram divergentes e conflitantes; tanto que ela não se permitirá mais ficar com João desse momento em diante.

Com a rifa, Hermila subverte a própria noção de prostituta encarnada pela amiga Georgina. Ao mesmo tempo em que - ao lhe dar a notícia da rifa - não aceita ser nomeada pela tia como uma “puta”; na conversa com João, Hermila automeia-se como “rapariga” e, logo em seguida, utiliza o termo “puta” para dizer a mesma coisa.¹¹⁴ Poderia supor que, nesse aspecto, há também uma tensão na amizade entre Hermila, Georgina e Maria. Tia Maria é apaixonada por Georgina

¹¹⁴ No dicionário, o termo é assim definido: “mulher nova; mulher no período entre a infância e a adolescência; mulher do campo; (pop.) prostituta.” (BUENO, 1996, p. 551)

que é puta, mas custa a aceitar a ideia da sobrinha de rifar-se por uma noite, questionando-a, como já vimos: *que ideia de puta é essa?*

Com a rifa, Hermila adentra um terreno arenoso, irregular, onde os limites que tentam definir quando, onde e por que uma mulher passa a ser considerada “puta” ou “profissional do sexo” são perturbados. Uma fronteira marcada por nuances e sentidos que variam muito de um contexto para outro. A ação de Hermila sugere uma linha de fuga, um ponto de resistência e essa ação acontece exatamente no campo da sexualidade. Essa mesma ação pode ser lida de diferentes maneiras: por uma ótica, a rifa de Hermila representaria uma liberação sexual feminina com a possibilidade, inclusive, de se vender; por outro viés, Hermila estaria se colocando no lugar mais criticado por algumas feministas radicais: o de mulher-objeto, um corpo para consumo e deleite do outro masculino; a ação de rifar-se também pode ser lida como a possibilidade de agência de Hermila naquele contexto. A agência que lhe é possível exercer sob as contingências de Iguatu, muito especialmente sob a contingência de ser mulher naquele espaço. Nem liberação, nem exploração. Nem rainha, nem escrava. Nem o céu-paraíso, nem o inferno.

Aponto a produção de Monique Wittig (1992) como exemplar do feminismo radical quando afirma que “a sexualidade não é para as mulheres uma expressão individual e subjetiva, mas uma instituição social da violência” (p.19) A autora relaciona a divisão binária entre os sexos a uma divisão entre senhores e escravos no regime de escravidão, onde as mulheres inevitavelmente são exploradas e violentadas nesse sistema heterossexista.

A perspectiva feminista que assumo neste trabalho não adere às proposições desse feminismo radical, embora reconheça a importância de problematizar as categorias do sexo e examinar as relações de dominação existentes entre sujeitos sejam eles femininos e/ou masculinos, homens e/ou mulheres. Acredito que as formas como temos nos construído em torno do sexo e do gênero, de fato, são pautadas em hierarquias que permanecem posicionando desigualmente os sujeitos dentro da cultura e das relações. Enunciados distintos são endereçados a homens e mulheres, posições hierarquicamente desiguais continuam a ser citadas e recitadas para esses sujeitos, ainda que, é preciso reconhecer, tais enunciados e citações

não sejam sempre coerentes ou consistentes. Olhar para essas relações e perceber como o poder se movimenta e opera nessas relações continua sendo nosso desafio. É a noção que temos de poder que, todavia, modifica-se radicalmente. Se em algumas teorizações, o poder segue pautado num binarismo entre dominador e dominada, na perspectiva deste estudo, vemos na desconstrução desse binarismo (bem como de outros que dele costumam se desdobrar) uma possibilidade de não apenas desestabilizarmos verdades promovidas por esse discurso como de rompermos com práticas discursivas sexistas, misóginas e heterossexistas que ainda predominam em nossa sociedade.

Nessa mesma direção, Luiz Paulo da Moita Lopes (2003, p.25) ao enfatizar que o “discurso deve ser entendido também por sua força constitutiva e, portanto, como ação”, aponta possibilidades de revertermos “práticas discursivas que nos posicionam assimetricamente nos embates discursivos em que agimos.” (p.26) O autor sinaliza que os movimentos identitários em torno do gênero, da sexualidade e da raça já têm feito isso ao produzir “contra-discursos”.

Não deve ser exagero afirmar que a análise foucaultiana promoveu um “contra-discurso” e que sua produção inspirou e segue inspirando tanto nossos modos de entender a sexualidade como as possibilidades reais de subverter suas normas e poderes. Acredito que as teorizações que promovem “contra-discursos” costumam carregar uma força política capaz de sacudir normas que tendem a se constituir como verdades irrefutáveis e imutáveis. Talvez a potencialidade esteja justamente em olhar para os processos de significação a partir de movimentos que deslocam e/ou descolam de um padrão de pensamento tido como hegemônico. Esse procedimento põe em questão os processos que fazem com que uma hegemonia se constitua como tal e insinua que as ‘verdades’ são construídas, disputadas, ressignificadas infinitamente.

Considero que o cinema é um campo fértil para analisarmos os diferentes processos de significação envolvidos na manutenção, construção e desconstrução de determinados discursos. Além disso, acredito que o cinema também pode exercer o poder de propagar contra-discursos e movimentar a produção de sentidos em novas e interessantes direções. O corpo rifado, que é foco desta tese, talvez seja um exemplo disso. Aproveitando novamente a metáfora de Judith Butler, diria

que o corpo rifado também carrega “discursos como seu próprio sangue” (PRINS & MEIJER, 2002). O corpo rifado carrega e é carregado, faz e é (e)feito.

Acredito que há tanto elementos subversivos como elementos normativos na rifa de Hermila, contudo vale notar como se torna difícil tentar ‘classificar’ o que exatamente ela está fazendo com seu corpo, com sua sexualidade. Há uma ideia de transgressão à medida que ela ultrapassa o que é permitido e normatizado - sua ação embaralha códigos e significados em torno do corpo e da sexualidade.

Como argumenta Judith Butler (1990, p. 145), “é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade”¹¹⁵ e acrescentaria que qualquer subversão depende do ato de “pegar as ferramentas” que existem e com elas operar movimentos de ressignificação e resistência.

Retomo o argumento de Judith Butler sobre o papel subversivo da repetição. Haveria como subverter sem citar a norma da qual estou me afastando ou a qual estou criticando? Haveria uma forma de subverter que não fosse pela repetição?

Ao oferecer a rifa, Hermila também interpela aqueles homens como homens heterossexuais que disputariam uma noite no paraíso com ela. Pela quantidade de dinheiro que arrecada, podemos imaginar que, de fato, a venda foi um sucesso, como mencionará tia Maria. No entanto, certamente a interpelação atingiu de modos distintos os diferentes homens de Iguatu.

Muitos homens se interessam pelo ‘corpo-rifado’. Alguns tentam negociar o pagamento do valor, questionando como pagarão pelo produto sem conhecê-lo? É interessante notar que há um clima de camaradagem entre Hermila e os compradores da rifa, de modo que a conotação possivelmente erótica dessa empreitada ganha ares de amizade. Hermila é firme na negociação, quando questionada sobre o preço de sua rifa. Ela conversa com os homens que a escutam, decidem comprar ou não, ela se despede de forma ‘leve’ e nessas cenas não aparece uma malícia ou sedução que se esperaria talvez num contexto como esse. Nela há até um certo ar de inocência. Não seria uma outra forma de seduzir? Hermila não estaria pautada numa ‘antiga’ estratégia feminina de sedução, na qual

¹¹⁵ “(...) it is only within the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible.” (BUTLER, 1990, p. 145)

as mulheres que se colocavam como ‘tontas’ e até mesmo ‘burras’, obteriam alguns privilégios nas relações de sedução com homens que as desejassem?

Nem todos os homens de Iguatu aceitam entrar nesse jogo-sedução. Há uma sequência de cenas em que Hermila sofre agressões e ameaças e é persuadida a desistir da empreitada. Contudo, não desiste nem da rifa, nem do sonho. Agência se faz nas contingências. Constrangida.¹¹⁶ Acompanhamos nessas cenas o que se poderia denominar uma pedagogia do constrangimento, inspirada na noção proposta por Sandra Bartki (1999) quanto à pedagogia da vergonha.

Como Hermila seduz? O que é seduzir? A sedução parece ocorrer no encontro com o outro. Não haveria sedução sem relação - seja a relação com um objeto qualquer, seja a relação entre duas ou mais pessoas. Quantos manuais, revistas, livros de autoajuda têm incitado a e ensinado como seduzir, conquistar, ser provocativa, ser desejada e desejar? Quantas instâncias têm nos provocado nesse sentido? Ser sensual, tornar-se atrativa, estar sempre pronta para seduzir, para sensualizar, sexualizar e/ou ainda erotizar uma relação tornou-se praticamente um imperativo em nossa cultura. O que pode haver de potente nessa erotização dos corpos?

Se até então temos visto muito mais críticas em torno do corpo feminino feito objeto e em especial do corpo da brasileira como um corpo sensual e quente sempre pronto para seduzir, como sacudir essas significações? Inspirada no argumento de bell hooks (2000), em seu texto sobre erotismo e o processo pedagógico, não seria possível pensar na erotização dos corpos para além do que se tem feito, dito, mostrado em nome do erotismo? Resignificar o termo e suas práticas. Torcer seu significado - não a favor ou contra algo, não como uma forma de moralizar as práticas de sedução, mas - com o intuito de provocar outros movimentos desses corpos já tão ensimesmados, conformados, disciplinados... um corpo que escape, um corpo que seduza para escapar, um corpo seduzido para experimentar outros modos de relação com o próprio corpo, uma sedução que nos leve a contestar as normas e os processos de normalização. Recriar normas? Erotizar por outras vias menos normativas?

¹¹⁶ Aqui estaria lidando com mais de um sentido para o termo “constrangida”: limitada, restringida, coagida, como também, envergonhada, pouco à vontade naquele lugar.

Poderia dizer que Hermila experimenta subverter a norma, mas as palavras de ordem não cessam de lhe interpelar:

Hermila está experimentando uma blusa amarela, enquanto a vendedora da loja segura Mateuzinho no colo. De repente, a vendedora se afasta com Mateus no colo e, ao mesmo tempo, lhe chama: *Vem aqui que eu preciso falar contigo*. A vendedora se dirige para os fundos da loja, num pátio. Hermila preocupada indaga: *O que é?*

Vendedora: Vem!

Hermila: O que foi, hein? [E pega Mateuzinho no colo.]

Vendedora: Suely não é? teu nome...

Hermila: Não conheço nenhuma Suely não, meu nome é Hermila.

Vendedora: Ei espera aí. Agora que a gente começou a conversar. [a senhora pega com força no braço de Hermila impedindo-a de ir embora] Meu cunhado comprou uma rifa d'uma puta que tinha cabelinho metade loiro, metade moreno. Não é tu não?

Hermila: Já te disse que meu nome é Hermila.

Vendedora: Peraí. Não vai sair daqui agora não. Eu devia mandar lhe prender, sabia? É, bichinha, devia mandar lhe prender, porque eu já vi sortear muita coisa minha filha, mas puta eu nunca tinha visto não. [Mateus começa a chorar]

Hermila: Se teu cunhado quer me comer, o problema é dele.

Vendedora: Eu devia te encher de porrada.

Hermila: Vem, então! Abre o teu olho.

Interpelada pela vendedora, num primeiro momento, Hermila diz que não conhece nenhuma Suely. O clima torna-se tenso e agressivo. Diante das provocações mais ofensivas da vendedora, Hermila responde num tom mais irônico: *Se teu cunhado quer me comer, problema é dele*.

Em outra das cenas-constrangimento, Hermila se encontra no mercado da cidade e, inicialmente, há uma troca de olhares e posicionamentos dos corpos que indicam um jogo de sedução entre Hermila e Clark, vendedor que lhe pergunta se está esperando alguém, pois o mercado já está fechado. Ela pede emprestado o isqueiro dele. Ela se debruça no balcão do lado de fora e ele está do lado de dentro da banca onde trabalha. Ela lhe oferece a rifa dizendo que já vendeu um monte, ele diz *Sabe vender, hein?* Depois comenta que não tem sorte com essas coisas. Ainda assim decide comprar e no mesmo instante pergunta *ta eu vou levar um*

número, mas é uma rifa de quê? Uma noite no paraíso - diz Hermila. Ele questiona se a rifa teria ligação com a sua própria morte e ela começa a rir. Ele encontra-se num outro registro - registro que talvez estivesse pautado na idéia de uma vida após a morte no paraíso dos céus. E nessa lógica, o que Hermila lhe oferece poderia se constituir exatamente na expressão de um pecado a ser evitado por quem almeja ser direcionado ao reino dos céus.

Quando ele entende efetivamente do que se trata aquela proposta, ele não apenas se recusa a comprar a rifa, como agride Hermila, empurrando-a com força e expulsando-a do mercado. Diante da reação agressiva do vendedor, Hermila resiste e não sai dali, argumentando que o mercado não é dele e que se trata de um local público. Aqui vemos um movimento forte de resistência tanto por parte de Hermila como por parte do vendedor que ergue uma barreira entre eles. Ela resiste com o corpo que se posiciona com firmeza e na fala contundente: *Não saio! O mercado não é seu.*

Uma formulação já bastante difundida de Michel Foucault (2005a) pode ser produtiva para pensarmos o movimento de resistência de Hermila nessas cenas em que sofre julgamentos e agressões: onde há poder, há resistência; se não houvesse resistência, não haveria poder. “Para Foucault, a resistência ao poder não pode vir de fora do poder; ela é contemporânea e integrável às estratégias de poder.” (CASTRO, Edgardo, 2009, p. 387).

O conceito de resistência em Foucault nos remete imediatamente ao de agência em Butler, na medida em que ambos significam alguma subversão dentro e a partir daquilo a qual se busca subverter. Assim como o poder aqui não é soberano, a agência também não deriva de uma força soberana, mas de uma capacidade de agir que é sempre limitada e constringida. Judith Butler (1999, p. 5), analisa “o duplo aspecto da sujeição que parece levar a um círculo vicioso: a agência de um sujeito parecer ser um efeito de sua subordinação.” A autora nos lembra que para se voltar contra uma subordinação, acabamos por pressupô-la, ou ainda, por reiterá-la, questionando “Como podemos pensar a resistência dentro dos termos dessa reiteração?” (p.6) O corpo rifado não seria ao mesmo tempo resistência e reiteração? Que força em Hermila resiste? Que força enxergo em

Hermila? Que força é essa que atribuo ou reconheço como sendo uma força das/nas mulheres?

De todas as situações de agressão sofridas por Hermila nessa sequencia de cenas de julgamento de sua ação, certamente a última é a mais impactante e violenta:

É noite. A tevê está ligada. A avó chega em casa. Hermila está atirada na cama folheando uma revista. No seu rosto, tristeza. Desolação. Enquanto a avó mexe na toalha da mesa, começa a indagar Hermila: *Tem alguma coisa para me falar, menina?* Silêncio de Hermila. A avó insiste: *Ei. To falando com você.* Hermila segue olhando para a revista, em silêncio; depois se levanta e permanece em silêncio. A avó se aproxima e lhe cobra: *Vizinhos tudo me olhando diferente. Vai, diz alguma coisa. Eu esperava tudo menos isso de você.* Tia Maria está com Mateuzinho no colo dando-lhe mamadeira. Ele começa a chorar e Maria reclama: *Assustaram o menino.* Ela cuida de Mateus, embora também quisesse proteger a sobrinha nesse momento. A avó enfurecida diz: *Você vai embora dessa casa, mas antes vai me pedir desculpa, ta me entendendo?* Ao que Hermila responde firmemente que não vai pedir desculpas. Depois de tanto insistir e não receber o pedido de desculpas, Zezita bate no rosto de Hermila e lhe expulsa de casa. Tia Maria interfere, tentando impedir a avó de bater em Hermila. Zezita empurra tia Maria e continua. Hermila silencia, resiste, apanha várias vezes no rosto, na boca, até que chorando sussurra um pedido engasgado de desculpas. Ela sai caminhando pela rua, chorando.

Desenraizada, jamais perdeu a direção,
sem, contudo, encontrar um destino seguro.¹¹⁷

No outro dia, Hermila caminha pela rua, ao lado do trilho do trem que passa. Mais um dia ensolarado como todos os outros dias em que estivemos em Iguatu com Hermila. João com sua moto aproxima-se dela e lhe chama: *Hermila.* Ela segue caminhando sem parar e diz: *Eu te falei pra não me procurar mais João.* João deixa a moto para trás e segue com ela, caminhando a seu lado, de um lado para o outro. Eles seguem andando e a câmera os acompanha de perto, em ângulo frontal. Ele está inconformado: *Não to entendendo mais nada. Agora eu tenho que te*

¹¹⁷ Trecho do livro *Vermelho Amargo* de Bartolomeu Campos de Queirós, 2011, p. 55.

chamar de Suely, né? Ao que ela responde: Não, João. Eu quero que você suma. Ele questiona: É esse Mateus, né? Esquece esse merda, porra! Hermila responde: Eu quero que Mateus seja atropelado por uma carreta - e começa a chorar. Eles seguem caminhando e João insiste em compreender: Então é o quê? A resposta é incerta como seu destino: Não sei, João. Não sei. João caminha e se coloca um pouco à frente de Hermila ocupando por um instante uma posição mais próxima de nós espectadores ao declarar em tom mais alto e firme: Vou comprar essa merda dessa rifa toda! Ela desacelera o passo. Ele se volta para ela dizendo: Vou comprar o bilhete do ganhador dessa merda! Ele a abraça, tenta lhe beijar, ela hesita em aceitar aquela manifestação de afeto. Ela chora e pede: Não faz isso comigo não, João. Por favor. E segue caminhando e chorando pela rua. Ele volta caminhando em direção à moto. Ela por um momento olha para trás.

A cena seguinte se passa à noite, noite e cena escuras. Tia Maria vai até a casa de Georgina para levar umas coisas para Hermila e tentar, pela última vez, lhe persuadir a desistir do plano da rifa.

Tia Maria: Mulher, tu vai desistir dessa rifa, né? Ta todo mundo dizendo que você vai ser presa, que isso é putaria.

Hermila: Ninguém prende ninguém por causa de rifa não. Tu ta querendo é me assustar, não é?

Tia Maria: É não, Hermila. To falando sério, viu? Diz que isso pode dar cadeia mesmo.

Hermila: Eu to precisando é de dinheiro pra sair desse lugar. (pausa) Tu devia vir comigo.

Tia Maria: Não largo minha mãe por nada nesse mundo. Nem vem com essa doidice. (pausa)

Hermila: To com medo, tia. Vai, me ajuda.

Tia Maria: Trouxe umas roupinhas (...) Botei os bloquinhos ... sem tua vó ver. Tua vó não pode nem sonhar com uma coisa dessas. Bruce Lee que me ajude. É os homem tudo atrás de Hermila e Hermila cagando pra eles. (Maria sorri)

Hermila: Meu menino, como ta?

Tia Maria: Tá lá, chorando e... Tua vó que ta sem dormir, esperando tu voltar.

Diria que o recurso de alternar entre o escuro e o claro - da noite escura para o dia ensolarado e iluminado (e vice-versa) - constitui um dos elementos centrais da linguagem cinematográfica nesse filme. Muitas das cenas mais difíceis

foram gravadas à noite. Nos momentos de virada do filme, víamos também uma virada nesse jogo de luzes e sombras. O corte que se opera dessa cena para a seguinte utiliza esse recurso. O que vemos na cena de transição? Céu azul, fios de luz, poste, dia ensolarado. Restos de uma pipa presa no fio. No plano de conjunto, a caixa d'água e a praça. Logo vamos para dentro de casa - agora é a avó quem fecha a porta e se aproxima de Hermila que dorme - cena a qual voltaremos na despedida.

Se por um lado fica evidente nesse último diálogo o forte vínculo existente entre Maria e Zezita, por outro nada sabemos a respeito da relação de Hermila com sua própria mãe. Em nenhum momento da trama há referências aos pais da protagonista ou mesmo a outros membros da família, exceto à tia e à avó. De certa forma, o filme provoca a pensar sobre os laços que não se enquadram em configurações familiares (ainda) tidas como exemplares. Há aqui três gerações de mulheres de uma família, cada uma com sua história, cada uma resistindo onde e como pode. E há como saber o que pode um corpo que resiste?

Erotismo e brasilidade

O corpo rifado em *O Céu de Suely* pode ser considerado o ponto alto da trama e talvez indique uma série de deslocamentos, especialmente nos itinerários do gênero e da sexualidade. Itinerários marcados por um impulso de querer ir além, de desejar outras formas de estar no mundo. Outros corpos e desejos entram em cena. Configurações de gênero que já não cabem naquela velha estrada, que já não suportam aquela esperada espera, tampouco cabem naquela pacata Iguatu. Deslocamentos que lhe custam caro: *na vida tudo tem seu preço*¹¹⁸?

¹¹⁸ *Vinte e poucos anos* não faz parte da trilha sonora de *O Céu de Suely*, no entanto, é possível imaginar a trajetória da protagonista, com seus vinte e poucos anos, sendo conduzida por este ritmo e por estas palavras, por este desejo de querer ir além e ser feliz, custe o que o custar: “Eu não desisto assim tão fácil meu amor/das coisas que eu quero fazer/ e ainda não fiz/ Na vida tudo tem

Enquanto Hermila está em Iguatu desejando ir embora, Georgina está em Iguatu e parece não desejar outra coisa. Em uma conversa, Georgina comenta com Hermila que já pensou em fugir de Iguatu quando mais nova. Mas desistiu. Rendeu-se. Permaneceu ali. E permanece. Mas Hermila não quer fugir, ela quer partir.

Como aponta Rosângela Soares (2011), há naquele lugar, em Iguatu, um paradoxo entre amplitude e aprisionamento. Em muitas cenas temos um céu azul imenso que nos traz a sensação de amplitude e, no entanto, o cotidiano e a vida naquela cidade do sertão cearense nos remetem a uma espécie de prisão. Quem consegue sair dali? Quanto custa essa saída?

Para Hermila, a possibilidade e o ‘custo’ da saída é a rifa. E ela se oferece em rifa aos homens da cidade. É difícil definir o que Hermila movimenta nesse ato e como consegue, afinal, vender (ou vender-se). Por vezes, parece que ela está rifando outra coisa. Se no início da trama oferecia uma rifa de uísque com naturalidade, a rifa do corpo talvez não seja muito diferente, porém há algo no ar que é indefinível, impossível capturar, saber, agarrar. Algo escapa aqui. Não será exatamente esse o movimento de sua resistência: o de não se deixar definir, classificar ou categorizar?

O corpo que resiste aqui é um corpo de mulher. Uma mulher brasileira. É um corpo feminino. Um corpo feminino brasileiro. É um corpo rifável. Corpo rifado. Será que todo corpo feminino brasileiro é considerado, de antemão, um corpo rifável?

É possível pensarmos que há uma imagem recorrente da mulher brasileira que é performativamente forjada, tanto no cinema como em outras pedagogias culturais. Trata-se de enunciados performativos que facilmente ligam o corpo feminino brasileiro à sensualidade e ao erotismo, o que no exterior ganha ares de “exótico”, para alegria de umas e desgosto de outras... Eis um estereótipo que chega a servir como símbolo nacional. A bunda em especial é um dos atributos mais mencionados em relação à beleza brasileira. Há uma composição musical chamada (e inspirada em) “Pagu”, de Rita Lee e Zélia Duncan, que levanta uma crítica a

seu preço seu valor/ e eu só quero dessa vida é ser feliz/ Eu não abro mão/ Nem por você, nem por ninguém/ eu me desfaço dos meus planos/ Quero saber bem mais/ que os meus vinte e poucos anos” (Composição de Fábio Júnior, na voz da cantora Muni).

esse estereótipo: “*Porque nem toda feiticeira é corcunda, nem toda brasileira é bunda/ Meu peito não é de silicone/ Sou mais macho que muito homem.*”

São inúmeras as canções e ritmos que embalam enunciados performativos em torno da ‘mulher brasileira’. Do samba ao sertanejo, do funk à MPB, escutamos ‘verdades’ sobre nossa suposta identidade brasileira. Cada mulher pode ou não se reconhecer nesses tantos versos que costumam reiterar *um* lugar para nós. ‘Mulheres brasileiras’ podem ou não se ‘fazer’ através desses versos.

Mulher Brasileira

Agora chegou a vez, vou cantar
Mulher brasileira em primeiro lugar
Agora chegou a vez, vou cantar
Mulher brasileira em primeiro lugar

Norte a sul do meu Brasil
Caminha sambando quem não viu
Mulher de verdade, sim, senhor
Mulher brasileira é feita de amor¹¹⁹

Em estudo¹²⁰ anterior, também apoiado num filme nacional, eu destacava uma cena do filme *Ó pai, ó!* (2007), protagonizada por Psilene (Dira Paes) que, em conversa com outras mulheres, argumentava que o **corpo** poderia ser o grande passaporte da mulher brasileira que desejasse *ir pro estrangeiro*. Nesse diálogo, Psilene diz que não é preciso nem falar inglês. *Porque gringo gosta de bunda, bundão, de peitão, sabe? Um peito assim, com muito silicone.* [E ao falar dessas partes do corpo, as enfatizava colocando as duas mãos sobre a bunda e depois levantando os seios]. Logo no início daquele filme, a protagonista caminhava pelas ladeiras do Pelourinho, sendo que alguns homens passavam olhando para o seu rebolar e sua bunda. O passaporte de Hermila para sair de Iguatu não seria também possibilitado pelo seu “capital corporal”?¹²¹

¹¹⁹ Samba de Benito di Paula.

¹²⁰ Trabalho apresentado no *IV Congresso Iberoamericano de Estudios de Género*, em Rosário, 2008, intitulado *Representações de erotismo no cinema brasileiro: Ó pai, ó!*.

¹²¹ Miriam Adelman e Lennita Ruggi (2007, p. 40) retomam argumento da ativista abolicionista e sufragista, ex-escrava, afro-americana Sojourner Truth para se referir ao “capital corporal” que “envolve um esquema complexo de posições sociais e expectativas normativas.”

Embora tenhamos uma ênfase no corpo que, afinal, é rifado em *O Céu de Suely*, não temos esse tipo de cena-clichê - tão comum em muitos contextos do nosso país - em que o corpo da mulher é objeto de olhares e falas inconvenientes pelas ruas onde passa. Mesmo quando está se rifando, Hermila parece não ocupar esse lugar de 'objeto' - algo escapa naquele corpo, algo que não se pode definir. A noite no paraíso é composta por alguns clichês das quais ela não consegue escapar - esse é o preço. E mesmo nessa noite em que deveria encarnar a 'puta', ela parece ocupar um entre-lugar, um lugar que não se encaixa em categoria alguma - a não ser, quem sabe, a de um corpo rifado.

Inúmeras pesquisas (FLAUSINO, 2002, 2003; HOLLENBACH, 2003; OLIVEIRA, 2003; SAMARÃO, 2007; SWAIN, 2001) analisam imagens e representações da mulher na mídia desde diferentes perspectivas e campos de estudo. De um modo geral, observo que alguns temas e 'atributos' associados à produção de mulheres e feminilidades se repetem nessas análises: corpo, beleza/embelezamento, sensualidade, sedução, sexualidade heterossexual, casamento e/ou relações amorosas, domesticidade ao lado de maternidade. Muitas pesquisas com publicidade já mencionaram como o corpo feminino aparece, inúmeras vezes, incorporado ao objeto a ser consumido, de modo que não se consegue separar os significados dos dois referentes.¹²² Nesses casos, poderia se dizer que o produto que estaria, de fato, à venda seria o próprio corpo feminino e o convite parece ser para que ambos (o corpo e o produto comercializado propriamente dito) sejam consumidos nessa perspectiva. Não há dúvidas de que para homens e mulheres há apelos diferenciados, ou seria melhor dizer que homens e mulheres são interpelados/as de formas diferenciadas.¹²³

¹²² Um exemplo bastante recorrente é o de propagandas de cervejas que exibem, em sua ampla maioria, corpos de mulheres belas e sensuais, publicidade endereçada especialmente a homens heterossexuais. Há uma associação entre loira e cerveja há muito banalizada nesses comerciais.

¹²³ Algumas pesquisas (FELIPE, Jane, 2003; SABAT, Ruth 2001, 2008; XAVIER FILHA, Constantina, 2009) mostram que desde a infância já vemos essa divisão fortemente marcada pelo gênero em propagandas e filmes infantis, bem como nos contextos escolares.

Um recente anúncio televisivo das sandálias havaianas¹²⁴ atualiza essa noção de brasilidade ‘essencialmente’ associada à figura da mulher brasileira e seu corpo belo e sensual. Uma imagem da França abre o comercial e, em seguida aparece uma mulher sentando em um sofá com uma revista de turismo sobre o Brasil. Uma música francesa de fundo compõe a cena. Enquanto folheia a revista, acompanhamos sua leitura em francês, com legendas em português: *Brasil. Um dos países mais lindos do mundo. O povo mais feliz do planeta*. Ela fica ainda mais encantada quando lê na revista este anúncio: *Todos os modelos de havaianas no Brasil*. Empolgada ela diz: *Querido, já sei onde iremos na Lua de Mel*. Ele se aproxima dela perguntando *Onde vamos, querida?* no mesmo instante em que ela vira a página da revista e se depara com imagens de mulheres de biquínis fotografadas de costas na beira da praia. Imediatamente ela fecha a revista e diz: *A Veneza!* Nessa propaganda das sandálias que carregam a marca e o orgulho de serem brasileiras, temos o corpo e especialmente a bunda da brasileira como um de nossos ‘cartões postais’.¹²⁵ Os anúncios da sandália marcadamente brasileira costumam combinar humor com sensualidade feminina, desejo heterossexual masculino e corpos à mostra prontos para seduzir. Geralmente, o corpo feminino e a bunda ocupam uma centralidade nessa reiteração de um enunciado performativo que articula gênero, sexualidade e brasilidade.¹²⁶

Em 1997, ao cruzar a fronteira que separa territórios nacionais entre Brasil e Argentina, tive, pela primeira vez, uma percepção de como a ‘mulher brasileira’ era vista e caracterizada pelo ‘outro’, mais especificamente, pelo ‘outro

¹²⁴ Este anúncio está disponível em http://www.youtube.com/watch?v=s8iBOZKi7_o.

¹²⁵ A respeito das campanhas publicitárias dessas sandálias, afirmam seus produtores: “Refletindo a cultura e a alma brasileiras, vamos formando uma identidade única, deixando de ser uma simples sandália de borracha pra se transformar na primeira marca mundial verdadeiramente brasileira.” Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ITSHlitf6NQ>.

¹²⁶ Em outubro de 2009, uma exposição foi lançada em São Paulo sobre a mulher brasileira e os estereótipos que percorrem a construção dessa ‘identidade’. A artista plástica espanhola Irene Salas interessa-se em discutir a relação entre corpo e sociedade e especializou-se na imagem da mulher. “Nos Estados Unidos, por exemplo, ela fotografou e entrevistou mulheres da América Latina: ‘Elas também tem um estereótipo de mulher sensual muito forte mundo afora’”, diz Irene. “Mas esta idéia de mulher sexual só atinge a brasileira. Talvez isto aconteça pela publicidade, que enfatiza as praias com mulheres bonitas e o carnaval”, explica. ‘Esta visão estereotipada é muito ruim e tem que mudar. Com o meu trabalho, quero pelo menos fazer as pessoas refletirem sobre o assunto.’” Disponível no site: <http://revistacriativa.globo.com/Revista/Criativa/0,,EMI101508-17111-2,00-ESTEREOTIPO+DA+MULHER+BRASILEIRA+VIRA+ARTE+NAS+MAOS+DE+ESPANHOLA.html> (acesso em novembro de 2009).

argentino’. Travei uma discussão com um deles, em Buenos Aires, onde eu argumentava que não poderiam generalizar daquele jeito. O que estava em questão? A sexualidade. A liberdade. A expressão do desejo. A sedução. O prazer feminino. Diziam, em outras palavras e noutra sotaque, que *las brasileñas* eram fáceis, ou seja, facilmente conquistadas e ‘levadas pra cama’. Naquele momento, tive a sensação de estarem nos chamando a todas de *putas!* O tom daquela afirmativa estrangeira carregava um misto de admiração e desqualificação, de desejo e de estranhamento.

Hoje, aquela voz estrangeira que, de um modo ou de outro, nos interpelava (eu e minhas amigas) como brasileiras de um determinado ‘tipo’, instiga-me a pensar nos modos como nós fomos e somos apresentadas a partir de enunciados que nos colam a imagens de mulheres sensuais, belas, sedutoras e fogosas. Imagens que encontramos em inúmeras campanhas publicitárias, programas televisivos e outros tantos artefatos culturais produzidos dentro e fora do território nacional. Imagens que trafegam em variados ‘suportes’: desde uma inscrição na traseira de um caminhão até discursos proferidos em espaços tidos como oficiais e canônicos, como tribunais de justiça, escritórios oficiais de turismo, altas cúpulas de igrejas e templos religiosos. Imagens que, ao nos colocarem numa posição de gênero e sexualidade marcada por persistentes estereótipos, impõem limites, indicam possibilidades, rastreiam corpos que escapam à norma. Parece haver uma série de investimentos normativos que regulam as práticas em torno dos corpos e prazeres de mulheres e homens, possivelmente de diferentes formas para elas e eles. Pedagogias. Estratégias. Disciplinamento. O suposto exercício de uma sexualidade mais liberada (livre?) da ‘mulher brasileira’ é acompanhado de todo um disciplinamento de seus corpos, uma pedagogização de suas práticas de sedução e conquista. O que está em jogo? Não seria o “dispositivo da sexualidade” modulando práticas generificadas e nacionalizadas? Ou seria a performatividade de gênero produzindo sentidos para esse dispositivo da sexualidade na contemporaneidade? A sexualidade é vivida diferentemente conforme os gêneros. A estrada do gênero feminino possui pressupostos de sexualidade.

Como nos lembram as autoras Miriam Adelman e Lennita Ruggi (2007, p. 40): “A beleza, a aparência, a força física, a fragilidade, a qualidade de ser

‘sexualmente atraente’ - todos estes valores e atributos precisam ser compreendidos como parte de um sistema de relações sociais e culturais, não como características individuais universalmente valorizadas ou desvalorizadas.” Apoiadas em Giddens e Butler, as autoras nos fazem pensar que ainda que comportamentos e gestos “subversivos” tornem-se

formas ‘controladas’ de expressão do eu, mesmo assim podemos identificar alguns momentos significativos nos quais o ‘projeto de corpo’ se torna uma instância de questionamento ou de desafio (intencional ou não) das hierarquias sociais, das normas e convenções da ‘matriz heterossexual’, das noções classificatórias do belo e do abjeto, dos imperativos sociais que constroem o desenvolvimento das formas de expressão e prazer corporal etc. (ADELMAN & RUGGI, 2007, p. 42)

As autoras afirmam que “para muitas meninas e mulheres de camadas sociais privadas de oportunidades (...) há pouca dúvida de seus corpos serem a única fonte de ‘capital’ que possuem - talvez capaz de lhes fornecer uma rota de fuga da miséria.” (ADELMAN & RUGGI, 2007, p. 46) Percebo que a miséria aqui não se refere apenas às questões materiais, econômicas, financeiras. Trata-se de uma miséria de perspectivas. A miséria de um sonho roubado. Uma vida de misérias e migalhas. Uma vida que não suporta essa miséria e precisa criar uma espécie de fuga que começa e termina com o uso deste “capital corporal”. Certamente Hermila decide rifar-se a partir do momento em que reconhece, em seu próprio corpo, o capital (corporal) de que dispõe.

Há um jogo complexo de significações aqui. O “capital corporal” pode ser lido de diferentes formas em cada contexto. Quanto vale um corpo? Quanto vale uma noite de sexo? Provavelmente, há corpos que ‘valem mais’ do que outros. E nesse ‘mercado’, o corpo ‘da brasileira’ parece ter estado ou estar em ‘alta’: um corpo que, pode-se dizer, é ‘racializado’ e ‘nacionalizado’ em articulação à sexualidade e ao gênero.

Judith Butler reconhece que “As interpelações não nos ‘chamam’ apenas ao sexo, à sexualidade e ao gênero, mas elas também são imperativos ‘racializantes’ que instituem a diferença racial como um requisito da condição de ‘sujeidade’.” (SALIH, 2011, p. 14) Dessa forma, um corpo (racializado) é produzido performativamente através de enunciados que reiteram normas racializantes. Os processos de generificação e racialização tornam-se condição um para o outro - “o

caráter não marcado de um se torna a condição de existência do outro”¹²⁷. Sendo assim, não há um regime regulatório que se sobreponha ao outro ou mesmo que seja anterior ao outro: “todos esses vetores de poder operam simultaneamente e um através do outro”. (SALIH, 2001, p. 14) Nesse momento, Butler expõe a parcialidade de cada leitura que fazemos, seja do ponto de vista do gênero, seja do ponto de vista da raça. A autora questiona ainda “Como é vivida a raça na modalidade da sexualidade? Como o gênero é vivido na modalidade da raça? Como as nações-estado coloniais e neocoloniais recitam relações de gênero na consolidação do poder de estado?” (BUTLER *apud* SALIH, 2011, p. 14).

Embora a categoria “raça” não tenha sido elencada como uma das categorias de análise nesta pesquisa, é preciso reconhecer que a articulação que faço entre gênero, sexualidade e brasilidade, de algum modo, indica a necessidade de mencionar o quanto normas “racializantes” (ou, quem sabe, seria possível dizer normas de etnia e nacionalidade) são disparadas nesse contexto. Ao analisar filmes de outros tempos, durante a construção do projeto de tese, percebi que a mulata aparecia como uma das grandes representações da ‘mulher brasileira’ no cinema.

Historicamente, e não apenas no cinema, o Brasil foi ‘representado’ por imagens de um povo quente, povo que andava desnudo, em que as mulheres eram consideradas sem pudor. Uma narrativa repetida tantas vezes e de tantas maneiras nos faz tomar como verdade o que diz sermos e, desta forma, nos construímos nessa verdade, incorporando hábitos, jeitos, valores, saberes e práticas no nosso cotidiano. Jogo de cintura ou o famoso “jeitinho brasileiro”, sensualidade e beleza são algumas das qualidades não raramente mencionadas para caracterizar nosso povo. Seriam esses os principais ‘atributos’ de uma brasilidade? E esses ‘atributos’ acaso possuem um gênero? Como esses ‘atributos’ articulam-se com o dispositivo da sexualidade?

Mariza Correa (1996), em artigo intitulado *Sobre a Invenção da Mulata* analisa como se constituiu historicamente a figura da mulata e de que forma essa figura reúne dois sistemas de classificação que possuem modos de funcionamento opostos: enquanto em relação à raça nos deparamos com um “continuum” no lugar

¹²⁷ Apontamentos realizados em aula, durante o seminário *Judith Butler e a Teoria Queer*, ministrado pela professora Guacira Lopes Louro, em 2011/02, no Programa de Pós-Graduação em Educação/UFRGS.

de categorias polares fixas (como Branco e Negro), em relação ao gênero há uma insistência em demarcar, definir e manter fronteiras entre os pólos feminino/masculino. A figura da mulata adquire um status identitário forjado sobre esses dois sistemas que acabam, de certa forma, lhe fixando um lugar. Como afirma Mariza Corrêa (1996, p. 47), “Ao contrário da fluidez e circulação supostamente permitidas nesse *continuum* aos ‘elementos de cor’, à mulata é reservado um lugar definido, ou definitivo, do ‘encontro das raças’: uma espécie de pororoca cultural.”

Reiteradamente vincula-se a figura da mulata aos discursos sobre a sensualidade ou sexualidade ‘brasileiras’. No filme que agora analiso parece que essa articulação se confirma. Georgina encarna a personagem prostituta. Georgina é mulata. Maria Luiza Heilborn (2006) aborda este mito, como denomina, em seu estudo, lembrando que a idéia de que somos um povo ‘quente’, desinibido e sexualmente liberado liga-se à concepção de que a partir da miscigenação¹²⁸ teríamos reunido elementos que passariam a caracterizar nossa identidade tais como “espontaneidade, afetividade, sensualidade e habilidade corporal para o samba e o futebol.” (HEILBORN, Maria Luiza, 2006, p. 49)

Especialmente a sensualidade tornou-se uma ‘marca’ da “mulher brasileira” com efeitos contraditórios, segundo Richard Miskolci e Sheila Abadia Carvalho (2006) por ser, ao mesmo tempo, “uma qualidade e um estigma, pois a sexualização costuma ser uma forma de controle ou dominação.”

Através de discursos científicos do final do século XIX, divulgaram-se teorias racistas que produziram e produzem até hoje seus efeitos de verdade:

A idéia de que a sensualidade se deve a essas raízes negras é reforçada nesse período e é fortemente expressa no mito da sexualidade aberta e desinibida dos brasileiros. Esse mito está presente também na divulgação de um tipo de propaganda do país, na publicidade do turismo, que promove, por exemplo, a imagem da mulata: uma mulher sexualmente muito liberada, “quente” e “fogosa”, o resultado da miscigenação de um homem branco com uma mulher negra. (HEILBORN, 2006, p. 49)

¹²⁸ Dentre os significados construídos nessa relação entre sexualidade brasileira e miscigenação, encontra-se a idéia de “excesso sexual” que na obra de Gilberto Freire “é associado ora às dimensões étnicas, ora à raça, ao sexo ou gênero, ora ao clima tropical ou à base material da sociedade” conforme analisa Helena Bocayuva (2001) em sua obra intitulada *Erotismo à brasileira*.

Dessa forma, foi se construindo e se constituindo *um* discurso sobre a ‘nossa nacionalidade’.¹²⁹ Essa suposta ‘brasilidade nata’ já foi objeto de estudo de inúmeros pesquisadores que buscavam compreender o que compõe, afinal, a ‘essência’ do povo brasileiro.

Ao revisitar estudos¹³⁰ sobre a produção de uma brasilidade e seus conhecidos ‘atributos’, percebi que referências como o “homem cordial”, o “malandro”, o “jeitinho brasileiro” e o “futebol” parecem estar marcadas pelo gênero masculino, embora não se restrinjam a esse. No entanto, a referência comumente acionada para nos apresentar como um povo ‘quente’ e sexualizado é marcada pelo gênero feminino. Terra do ‘paraíso racial’ assim como terra do ‘paraíso sexual’ são algumas das expressões utilizadas para caracterizar a nação brasileira.

Acredito que o conceito de performatividade pode ser produtivo para pensarmos a produção dessa brasilidade e sua articulação com o gênero e a sexualidade. Nessa direção, afirmaria que também a brasilidade é construída performativamente. Um discurso sobre um povo não se constrói sem que algumas ‘verdades’ sejam repetidas e constantemente lembradas. O performativo acaba por apagar as marcas de sua própria construção, ou seja, das normas e discursos que o constituíram e o constituem. Talvez o marcador ‘nacionalidade’ seja ainda mais invisibilizado, pela naturalização de ser/identificar-se com *uma* nação desde o nascimento. Esse pode ser mais um dos efeitos dessa construção performativa.

O cinema é uma instância formadora poderosa que acaba por reiterar performativas de gênero e sexualidade. O cinema brasileiro, de algum modo, usou o erotismo, construiu como erótica a brasilidade. Como o cinema teria reiterado a noção de que a ‘mulher brasileira’ é quente, foga e sexualizada?

Numa leitura abreviada, chamam a atenção algumas mulheres da história do cinema brasileiro que, de uma forma ou de outra, traziam em suas interpretações

¹²⁹ Stuart Hall (2006) argumenta que “Uma cultura nacional é um discurso - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.” (p. 50)

¹³⁰ Refiro-me a estudos como os de Edgar Salvadori de Decca (2004); Sérgio Buarque de Holanda (1969) e Ruben George Oliven (2008).

elementos associados à sedução e ao erotismo. Destaco duas dessas figuras femininas emblemáticas do cinema nacional, no intuito de mostrar a força daqueles performativos que têm produzido e reiterado uma noção de brasilidade em detrimento de outras.

Na década de 1960, Leila Diniz destacou-se por ter interpretado personagens femininas consideradas mais liberadas e descoladas, além de expor suas ideias publicamente, expressando um modo de vida que, até então, não era comum entre as mulheres. Mirian Goldenberg (2008) realizou sua pesquisa de doutorado sobre Leila Diniz e considera que é possível associar a trajetória da atriz com questões relativas à construção da “identidade feminina brasileira”. Leila Diniz passou a representar uma nova condição da mulher - com possibilidades de experimentar a sexualidade de forma mais livre, além de ampliar sua atuação no espaço público. Conforme Mirian Goldenberg (2008, p. 244-245), “Leila Diniz não inventou uma forma de ser mulher”, mas certamente “contribuiu para tornar reconhecido e legitimado um modelo de ser mulher, que não é só, nem principalmente, esposa-mãe.” As práticas, as falas, os gestos, a imagem de Leila Diniz provavelmente podem ser interpretados como performativos que interpelaram (e interpelam) as ‘mulheres brasileiras’.

A partir dos anos 1980, a abertura política possibilita que novos temas sejam mostrados na tela de formas mais ousadas e explícitas. Nesse período, Sônia Braga chegou a ser considerada símbolo sexual brasileiro a partir de suas atuações com forte componente erótico e sensual. As personagens de Sônia Braga encarnavam com mais intensidade a mulher fogosa e sexual. *Gabriela* foi, neste sentido, um filme emblemático na qual a protagonista personificava a mulher bonita, sensual e gostosa na figura da mulata fogosa. Mais uma vez se citava o elo entre brasilidade, feminilidade e erotismo.

Como a sensualidade e o erotismo poderiam estar ‘atualizados’ em *O Céu de Suely*? Como nosso olhar se move diante de enunciados que nos remetem a jogos de sedução, erotismo e prazer? O que faz com que nosso olhar perceba o prazer e o perigo associados aos corpos e sexualidades ao longo trama? O fato de mostrar algumas cenas de sexo e personagens que vendem seus corpos já lhe conferiria

elementos que são necessariamente eróticos? Ou poderiam ser considerados pornográficos?¹³¹

Nas produções cinematográficas brasileiras, o erotismo parece estar sempre à espreita pronto para entrar em cena ainda que a trama não seja erótica, nem traga como temática central o amor, os relacionamentos amorosos, a paixão e os prazeres. Considerando que o erotismo é uma das marcas da identidade nacional, Christian Ingo Lenz Dunker (2003) defende a tese de que esse erotismo estaria em declínio no cinema brasileiro da virada do século (XX/XXI):

O erotismo é uma das esferas mais fortes de representação do Brasil. Ele se manifesta nos principais estereótipos que temos sobre nós mesmos, e também na forma como nos imaginamos sendo imaginados pelo outro. O samba, o futebol e as nossas paisagens paradisíacas distinguem-se justamente por esse toque de erotismo deslocado. (DUNKER, Christian, Ingo Lenz, 2003, p. 110)

O autor argumenta que “há declínio do erotismo quando a diferença que o constitui transforma-se em uma diferença domesticada e previsível.” (DUNKER, 2003, p.111) Parece haver um ar de transgressão em tudo o que remete ao erótico, porém - pelo que sugere o autor - no momento em que penetra nos códigos de uma linguagem cinematográfica como uma regra, o erotismo acaba perdendo sua potência e sua capacidade de surpreender o olhar do/a espectador/a.

O corpo de Hermila embaralha um pouco os códigos de erotismo e inocência. Elementos que remetem a algo que poderia se chamar ‘meninice’ misturam-se à imagem de uma mulher forte que sabe seduzir - a seu modo - para atingir o que deseja. Diria que seu “capital corporal” não obedece às exigências de um corpo tido como ideal em tempos de busca desenfreada por um corpo perfeito. A forma como ela dança, como se veste, como se movimenta também pode ser indicativa

¹³¹ A distinção entre erotismo e pornografia não é tão simples de se fazer e, em geral, é carregada de um tom moralista que acaba por classificar e hierarquizar essas duas práticas que ora são tidas como complementares, ora como antagônicas. Maria Filomena Gregori (2004), em trabalho sobre pornografia e feminismo, utiliza “os dois termos indistintamente, seguindo orientação dos estudiosos da tradição de escritos e imagens eróticas desde o Renascimento.” (p.236) O argumento de Gregori (2004) nos leva a crer que tanto a pornografia como o erotismo possuem historicamente um caráter transgressor e contestador das normas e convenções sociais. Ao mesmo tempo em que se opõem a convenções morais passam a ser cada vez mais intensamente reguladas pelas próprias leis que constituem e são constituídas pelo discurso jurídico.

dos trânsitos que realizou. Sugere que seu corpo passou por lugares outros que o fizeram 'ser' um 'corpo urbano', um 'corpo liberto', um 'corpo mais solto'. Quando Hermila retorna à sua cidade-natal, é visível que ela não é mais a mesma que saiu de Iguatu há alguns anos. Embora o filme não mostre cenas desse passado recente, sabemos que ela volta diferente. Seu corpo não é o mesmo.

Como já mencionei, no início do filme, tia Maria repara que o cabelo de Hermila está diferente. Ela estranha o fato de a sobrinha ter pintado apenas a franja num tom mais claro. Em outros momentos, Hermila pesquisa produtos cosméticos num armazém, bem como se envolve no cuidado com o corpo: enquanto Georgina tira o esmalte das unhas das mãos, Hermila ensaboa as pernas para depilar com gilete. Processos de embelezamento dentro de contingências específicas. Globalização, produção e consumo de ideais de beleza.

Diria que essa ênfase nos processos de embelezamento está, de algum modo, atrelada à produção de uma brasilidade. Certamente nós, brasileiras, somos interpeladas de um modo diferente e contundente no que diz respeito ao corpo e à beleza que dele se possa extrair e que nele se possa incorporar. Como diversas pesquisas (ADELMAN & RUGGI, 2001; ANDRADE, 2003; GOELLNER, 2003a; SANT'ANNA, 1995) já apontaram, reitero que há aqui um peso maior para certos atributos de gênero feminino, como os vinculados ao corpo, à sensualidade e à beleza - atributos que foram performativamente construídos e que se mantêm através de uma política (ou seria uma polícia?) da beleza.

Em seu trabalho intitulado *Cuidado de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil*, Denise Sant'Anna (1995, p. 129) afirma que:

No final da década de 50, a beleza parece ter se tornado um "direito" inalienável de toda mulher, algo que depende unicamente dela: "hoje é feia somente quem quer", por conseguinte, recusar o embelezamento denota uma negligência feminina que deve ser combatida.

Miriam Adelman e Lennita Ruggi (2007) analisam como as práticas de embelezamento atravessam e constituem as feminilidades: "como o próprio senso comum (tanto dentro como fora do Brasil) insistentemente repete, aparência e sensualidade são muito valorizadas no país, valorização que recai de forma particular sobre as brasileiras." Seja qual for a classe social, parece haver uma

constante interpelação às mulheres para que consumam práticas e produtos de embelezamento. Outras culturas possuem outras formas de embelezamento e, possivelmente, outros significados lhes são atribuídos, assim como o corpo é significado de formas diferentes em contextos variados. A cultura do embelezamento (também) faz esses corpos, lhes confere valor, status, beleza e poder.

Ao comparar os sentidos acionados para “beleza” nos Estados Unidos e no Brasil, Alexander Edmonds (2007, p. 243) afirma que:

No Brasil, parece mais provável que a aparência seja considerada um problema estético individual, desligado da opressão de grupo - quer por raça, quer por sexo. Parece que os brasileiros se inclinam menos a perceber a beleza como uma área que reflete a desigualdade social subjacente, especialmente a desigualdade racial. O “nariz negróide”, por exemplo, ainda pode ser listado sem problemas como uma das formas nasais a serem “corrigidas”.

O autor conclui que “Quando a beleza se conecta à raça no Brasil, em geral não é vista como problemática.” (p.244) E mais: “Se os americanos politizam a beleza, pode-se dizer que os brasileiros a ‘nacionalizam’.” (p.247). Novamente, a bunda da mulher brasileira é mencionada, pelas informantes, como uma característica nacional que é desejada e admirada por homens e mulheres “aqui e lá fora”.

O filme, ao mesmo tempo em que apresenta enunciados performativos de brasilidade ao associar corpo feminino à sensualidade, sexualidade e erotismo, apresenta também outras possibilidades para esse corpo que está em movimento contínuo, esse corpo que não se contenta com as referências estereotipadas e desgastadas de gênero e sexualidade. Diria que as mulheres de *O Céu de Suely* combinam de modos distintos esses aspectos relacionados à suposta brasilidade. Talvez o filme esteja indicando a possibilidade de uma desnaturalização dessa identidade. E quem são essas mulheres?

Georgina talvez seja a mais ‘emblematicamente’ brasileira, ainda mais quando incorpora Jéssica - assumidamente uma garota de programa. O corpo de Georgina apresenta um dos estereótipos da ‘mulher brasileira’: mulata, sensual, bonita e gostosa.

Tia Maria aciona uma referência de feminilidade que tem recebido maior visibilidade nas últimas décadas, especialmente a partir do fortalecimento dos movimentos LGBTTT. O “L” já consagrado como a primeira letra da sigla é um dos sinais desses novos ventos. Maria trabalha com mototáxi e encarna um pouco aquele estereótipo da “camioneira”. No lugar de rezar pedindo proteção divina, é para Bruce Lee que Maria pede ajuda nos momentos difíceis.

Zeza encarna uma feminilidade que combina doçura em alguns momentos (especialmente na chegada de Hermila e Mateuzinho e na despedida da neta) com rigidez e ressentimento - a dureza da vida que leva não lhe permite momentos mais descontraídos e prazerosos. Ela trabalha fora e em casa. Seu corpo parece tão rígido quanto seus posicionamentos frente à vida e às escolhas de Hermila.

E, finalmente, a protagonista, Hermila uma mulher comum que é capaz de criar algo inusitado, arriscado talvez. Seria ela atrevida? Seria uma ‘puta’? Disputada? Ousada? Recatada? Vulgar? Maternal? Sensual? Tenho a sensação de que Hermila não se deixa definir em palavras já tão desgastadas na caracterização e constituição de feminilidades. Talvez pudesse dizer que Hermila é e não é muitas dessas e de outras facetas de um feminino (por vir).

Antes de partir, Hermila é novamente acolhida na casa da avó. Diria que esta cena marca a passagem ao terceiro ato da trama: Zeza fecha a janela da peça bloqueando a luz do dia, pega um lençol e cobre delicadamente Hermila. Depois senta a seu lado na cama e contempla a neta que dorme. Um gesto simples de cuidado e carinho sugere uma reconciliação entre elas. Um gesto maternal: ‘tipicamente’ feminino. Essa reconciliação pode estar indicando também uma das condições de possibilidade de sua partida.

4 A PARTIDA

“Preciso ir”

Numa *teia quase matriarcal ficava muito curioso de imaginar como é que era se uma delas, ao invés de um dos homens, tivesse ido embora, entendeu? O que aconteceria com aquela família assim? E ficava com vontade que uma delas fosse embora...*¹³² Karim Aïunoz, diretor do filme em questão, recorda que a maior parte dos homens de sua família ou foi embora ou morreu cedo e que ele acabou sendo criado por mulheres. Ele comenta que essa atitude de ir embora, em geral, é protagonizada pelos homens: *À mulher nunca é dada essa liberdade. As mulheres, em geral, permanecem com os/as filhos/as - ao menos é isso que se espera de nós.*

Karim Aïunoz relata também que o ponto de partida para *O Céu de Suely* foi *uma sensação*: após ter feito seu primeiro filme, *queria muito fazer um outro filme que fosse sobre ir embora, que fosse sobre esperança, que fosse sobre sol, que fosse sobre uma certa luminosidade, ... eu tinha muita vontade de fazer um filme sobre essa sensação que é você ir embora do mundo assim, você mudar sua vida e começar uma vida nova completamente diferente assim do que é a sua.*

O cineasta revela que, nesse filme, quis justamente imaginar como seria essa partida *a partir de um ponto de vista feminino*. *O Céu de Suely*, de algum modo, declara: as mulheres também podem (desejar) partir. Mais do que um sonho ou desejo: Hermila **precisa** partir. Talvez essa partida tenha tido início no momento em que a protagonista se dirige à rodoviária para se informar dos possíveis destinos. De forma mais concreta, a partida é disparada quando Hermila dá a notícia para a avó.

¹³² Essas informações foram retiradas de depoimentos contidos nos extras do *Dvd*. Vale notar que não estou interessada aqui em desvendar a intenção do autor e suas interpretações sobre o filme. Cito esses depoimentos para potencializar a discussão de temáticas e questões que me são caras nesta tese, qual seja, os movimentos de resistência e subversão das mulheres em relação às normas regulatórias do gênero.



Hermila está com Mateus no colo, encostada na porta dos fundos da casa. O som da máquina de costura compõe o início dessa cena. Hermila coloca Mateuzinho no colo de tia Maria que está sentada numa cadeira de balanço e chama a avó que indaga *Que é?* Hermila responde que quer lhe falar uma coisa. A avó continua costurando e fala à Hermila: *Diga.* A neta pede: *Vem aqui...* A avó se dirige até Hermila, senta ao seu lado na cama e iniciam uma conversa. A imagem em *close-up* aponta para uma atmosfera particular: Hermila está bastante emocionada e parece conter um choro engasgado ao dizer: *Preciso ir, vó. Já comprei passagem.* (mais choro) *To indo pra Porto Alegre. Tem uma amiga minha de lá de São Paulo que tá morando lá em Porto Alegre. Deixei um dinheiro com tia Maria. 500 reais que dá pra ajudar aqui na casa e comprar um ventilador novo. Eu ligo quando chegar. A viagem é muito demorada. O dinheiro da rifa vai dar para ... Mateuzinho. Depois eu venho buscar a senhora e a tia Maria para morar comigo.* [O choro antes contido agora deságua.] *Preciso ir, vó. Confia em mim?* A avó responde: *É isso que você quer?* [pausa] *Por favor, deixa Mateus comigo.* Hermila não responde de imediato. O silêncio é a resposta.

A partir desse diálogo entre Hermila e sua avó, adentramos um terreno de silêncios.¹³³ A ênfase já dada aos olhares e às sensações das personagens até aqui, agora ganha ainda mais realce. Existe uma composição entre o visual e o sonoro na qual há espaço para o que não se vê nem se ouve na tela. Em muitos momentos do filme, não há palavras para ‘traduzir’ ou expressar o que se sente, passa, vê e sonha. A força do silêncio na trama parece equivaler à força de suas personagens.

É que sinto falta de um silêncio.
Eu era silenciosa.
E agora me comunico, mesmo sem falar.
Mas falta uma coisa.
E vou tê-la.
É uma espécie de liberdade,
sem pedir licença a ninguém.¹³⁴

O silêncio de Hermila não é um silêncio acomodado ou resignado. Vejo resistência tanto no seu silêncio como nos outros silêncios presentes nessa narrativa fílmica. O silêncio experimentado pelas mulheres de *O Céu de Suely* sugere um deslocamento de gênero no sentido de subverter a noção comumente (e “cientificamente”) associada ao feminino de que as mulheres falam bastante ou mesmo demasiadamente.

Na cena seguinte, vemos Hermila se preparando para encarar a noite no paraíso. Hermila encontra-se na casa de Georgina. Ela já está maquiada e troca de roupa enquanto tia Maria a observa em silêncio, assim como Georgina. Um silêncio de cumplicidade e respeito. Hermila posiciona-se de perfil em frente de um espelho, coloca os brincos e se olha rapidamente. No canto desse espelho há um adesivo com uma imagem que chama a atenção: trata-se de um desenho de um corpo feminino que está de perfil e ‘empinando’ a bunda. Imagem que remeteria aos performativos de gênero, sexualidade e brasilidade que insistem em dizer: toda brasileira é bunda!

¹³³ A despedida e partida de Hermila fazem-se tão ‘sem palavras’, que minha vontade neste último capítulo da tese era apenas citar poesia, músicas e imagens.

¹³⁴ Clarice Lispector, 2007, p. 50-51.

A cena é povoada de silêncios e olhares. Tanto Georgina como tia Maria não estão ali para julgar ou menosprezar a atitude de Hermila. Pelo contrário, elas se solidarizam de tal modo que lhe acompanham e lhe cuidam durante toda a empreitada. As três vão juntas de moto até o local marcado com o ganhador da rifa. Essa cena traz uma composição de forças que me provoca um tipo de mobilização que me escapa: uma moto, três mulheres, uma estrada e quantos destinos?

Diferentemente da personagem central do curta-metragem *Rifa-me*, também dirigido por Karim Aïunoz, Hermila cuida do seu próprio negócio: cria a rifa, vende os números e paga o prêmio. Para cumprir com a promessa de *Uma noite no paraíso*, Hermila recebe todo apoio e suporte da tia Maria e da Georgina. Em *Rifa-me*, há uma outra mulher que vende os números da rifa da protagonista que, assim como Hermila, prepara-se para alçar voo a partir dessa empreitada. Outra diferença encontrada entre essas duas personagens pode estar no nível de romantismo com o qual encaram suas rifas e sonhos. Raquel idealiza, sonha, imagina (por vezes, parece fazer parte de um conto de fadas); enquanto Hermila sonha e realiza. Parece que Hermila é mais ‘pé no chão’. E sendo ‘realista’, consegue se reinventar. O realismo com que Hermila encara a vida (e com que o filme encara Hermila) é uma das condições de possibilidade de sua partida.

Já no posto, aguardando o ganhador do prêmio, Hermila mostra-se apreensiva. Hermila tem pressa. Tia Maria tenta lhe tranquilizar: *Ele já vem, já, calma. Vai dar tudo certo.*

Hermila: Por que tu não marcasse no posto Veneza?

Tia Maria: Porque aqui é pertinho do motel, Hermila.

Hermila: Ele tem a voz bonita?

Tia Maria: Tem voz de homem. Só isso.

Ao nos aproximarmos dos minutos finais do filme e da tese, temos a cena da fadada “noite no paraíso”. Hermila está no quarto do motel já acompanhada do vencedor da rifa. Hermila continua tensa e com pressa. Logo ela começa a tirar a roupa e quer também tirar a roupa dele, mas ele não tem pressa alguma e quer curtir cada instante daquela prometida noite no paraíso. Ao vê-la nua, ele sussurra

Nossa Senhora. Ela novamente tenta tirar a roupa dele e ele pede calma, pega uma bebida e serve os dois. Ela pede para ele apagar a luz. Ele pede para ela *ficar de pé um pouquinho*. Ele quer ver o corpo rifado sob todos os ângulos. A noite no paraíso, como anunciava a promessa, era para ser de prazer. O prazer aqui não aparece na expressão de Hermila que, pelo contrário, mostra-se triste, pesada e querendo que aquela performance de Suely termine de uma vez. Seu corpo não parece nada à vontade naquele lugar. O vencedor se incomoda um pouco com a pressa de Suely, dizendo que não tem ninguém nervoso ali. Será que não? Ele afirma que eles têm toda a noite. Ele lhe oferece uma bebida, pede que ela exhiba seu corpo e dance para ele. O clima é tenso para ela. Uma música passa a embalar a cena, o corpo de Hermila esforça-se para ‘entrar no clima’. Mas não é Hermila quem está ali. O corpo que agora dança para esse outro corpo não é o mesmo que dançava em outros momentos. Essa dança não é de prazer, mas de constrangimento. Hermila não se sente à vontade naquela posição, naquele paraíso que ela mesma forjou para conseguir partir.

Socorro!
Não estou sentindo nada
Nem medo, nem calor, nem fogo
Não vai dar mais pra chorar
Nem pra rir...
Socorro!
Alguma alma mesmo que penada
Me empreste suas penas
Já não sinto amor, nem dor
Já não sinto nada...
(...)
Socorro!
Alguma rua que me dê sentido
Em qualquer cruzamento
Acostamento, encruzilhada
Socorro! Eu já não sinto nada (...)¹³⁵

Vale reparar que o filme exhibe duas cenas de sexo ao longo da trama e essas cenas possuem enfoques bastante diferentes. Na primeira, Hermila e João estão entregues ao prazer mútuo. Ambos compactuam com aquela situação que seria uma relação de ‘sexo casual’. É possível dizer que João quer mais do que isso - mas o que João quer parece ser pouco perto do que Hermila pode desejar para si. Na segunda cena de sexo, o foco do prazer é o homem que foi premiado com aquela

¹³⁵ Música de Arnaldo Antunes.

noite no paraíso. Hermila é pragmática e fria, não está gostando do que acredita ter de fazer. E haveria como escapar disso? Poderia ter fugido com o dinheiro arrecado sem cumprir com a promessa feita ao ganhador da rifa?

Em análise da trilha sonora do filme, Bernardo Mortimer (2006) descreve os diversos momentos de Hermila na trama, enfatizando essa cena:

Hermila só é feliz quando a música está presente, mesmo que acompanhada por um vidro de acetona, cerveja ou um cigarro de maconha. A alegria e a paixão são o vislumbre do mundo fora do deserto de Iguatu, diz o sorriso da personagem. Ao decidir armar um plano de saída, *Hermila veste-se em uma Suely que já dança outras músicas, tímida, sem sorrir. A música, agora, é a do rádio do motel, deslocada do ambiente, mal sintonizada*. Há sofrimento na decisão pela rifa de uma noite no paraíso com ela. É a tempestade no deserto, todos querem uma rifa de Suely, e ninguém quer Hermila na sua venda, na sua casa, na sua companhia.¹³⁶ (ênfase minha)

Da cena de sexo, passamos a uma imagem luminosa do céu azul de Iguatu e a visão de quem está na estrada. Agora Hermila está sendo levada de carona pelo homem com quem passou a noite. Ela olha pela janela e parece distante dali. *E aí, Suely, você vai pra onde? [pausa] Hein, Suely quer que eu te deixe aonde?*

Ela tem nos olhos, lágrimas que não escorrem. Ela segue olhando para um horizonte em silêncio.

Seguro lágrimas
pelos cabelos:
Elas querem fugir¹³⁷

¹³⁶ Texto intitulado *O Céu de Suely, a trilha*.

Disponível no blog <http://smusica.blogspot.com/2006/12/o-cu-de-suely-trilha.html> (último acesso em 09.11.2011)

¹³⁷ Poema de Ricardo Mainieri, 2008, publicado em *Haikas*.



Momentos antes de partir, Hermila está dando banho em Mateuzinho. Ele resmunga, ela conversa com ele. É uma forma de despedida, um momento de intimidade entre mãe e filho que logo estarão distantes um do outro. Ao final do filme, Hermila segue viagem, deixando seu filho aos cuidados da avó e da tia, repetindo uma prática comum em muitos contextos sociais onde a criança permanece ao cuidado de outras mulheres da família. Esse é um aspecto relevante no filme e nesta tese, considerando que a maternidade tornou-se um elemento central na constituição das feminilidades. O filme sugere que as mulheres podem exercer o cuidado de diferentes maneiras e que talvez o próprio ato de deixar o filho aos cuidados de outras pessoas que desejem fazê-lo pode se constituir numa forma particular de cuidar.

Na cena posterior ao banho, vamos para a mesa com as três mulheres que comem macarrão com molho. Hermila olha para a avó e sorri. A avó pergunta se está bom de sal e Hermila elogia sua comida. Aqui as lágrimas não se contêm. Poucas palavras, algum silêncio, muitos olhares compõem a cena. Emoção. Despedida.

Longe de ser apenas um deslocamento geográfico, Hermila atravessa fronteiras outras que dizem respeito às posições de gênero e de sexualidade. Seu movimento é de resistência.¹³⁸ Ela não suporta permanecer num lugar que não comporta essa fluidez e seus modos inusitados de resistir. Iguatu não comporta o olhar não-comportado de Hermila-Suely, assim como ela não suporta os olhares embotados de Iguatu. Nossa protagonista precisa pegar a estrada outra vez e ir para o lugar mais longe possível, longe daqueles olhares. Hermila parece ter medo de parar e ser ‘engolida’ pela cidade, pela pacatez da cidade, pela mesmice. Talvez, por isso, ela aposte na mudança, no trânsito, num outro plano, mesmo sabendo que para tudo há um preço...

Na volta que o mundo dá

Um dia eu senti um desejo profundo
De me aventurar nesse mundo
Pra ver onde o mundo vai dar
Saí do meu canto na beira do rio
E fui prum convés de navio
Seguindo pros rumos do mar
Pisei muito porto de língua estrangeira
Amei muita moça solteira
Fiz muita cantiga por lá
Varei cordilheira, geleira e deserto
O mundo pra mim ficou perto
E a terra parou de rodar
Com o tempo
Foi dando uma coisa em meu peito
Um aperto difícil da gente explicar
Saudade, não sei bem de quê
Tristeza, não sei bem por que
Vontade até sem querer de chorar
Angústia de não se entender
Um tédio que a gente nem crê
Anseio de tudo esquecer e voltar
Juntei os meus troços num saco de pano
Telegrafei pro meu mano
Dizendo que ia chegar
Agora aprendi por que o mundo dá volta
Quanto mais a gente se solta
Mais fica no mesmo lugar¹³⁹

¹³⁸ Ada Kroef e Gisele Gallicchio (2005, p. 24), analisam o filme *Eu Tu Eles* em artigo intitulado *Onde está o poder?*, referindo-se ao movimento de resistência de Darlene, a protagonista da trama. Diria que a resistência protagonizada por Hermila se aproxima do modo como descrevem os movimentos de Darlene: “Sua resistência consiste em movimentos que escapam, burlam e embaralham os modelos.”

¹³⁹ Composição de Vicente Barreto e Paulo César Pinheiro na voz de Mônica Salmaso.

Os filmes que terminam em reticências e instauram a dúvida nos inquietam... Luciana Loponte (2003, p. 72) revisita uma indagação nietzscheana: “Por que ainda queremos o repouso dos finais felizes, as conclusões harmônicas, as sínteses edificantes, as verdades repousantes? Ainda com Nietzsche, a autora afirma: “A questão é que não nos deixemos dominar pela vontade de verdade, pela ansiedade em atingir as essências das coisas, mas por uma vontade afirmativa de potência, pela vontade de reinventar o real, de transfigurar a vida, a própria vida.” (LOPONTE, Luciana, 2003, p. 74)

Na última cena, vemos Hermila novamente sentada numa poltrona de ônibus, agora sozinha, indo embora de Iguatu. Ela olha pela janela. A janela lhe olha. O olhar de João lhe busca, desesperadamente. João segue o ônibus de moto. Ele insiste. Ele persegue o sonho; assim como ela o faz. Sonhos bem diferentes, eu diria. Quando o ônibus passa pela placa “Aqui começa a saudade de Iguatu”, vemos no rosto de Hermila um leve sorriso que nos remete a uma sensação de alívio e satisfação. Enquanto isso, João busca encontrar o olhar de Hermila que literalmente lhe escapa. Ele vai até onde pode nessa busca: um pouco além do limite que separa Iguatu de algum outro lugar. Ele retorna a Iguatu, sozinho.

O final de *O Céu de Suely* cumpre com o ponto de partida do diretor. O final é partida. É recomeço e fim.

A música da despedida, do ônibus que some no céu acima da estrada, é a única que é de outra ordem, nem das antenas de São Paulo nem dos cds gravados dos forrós de Iguatu. *Somebody Told Me*, do grupo alemão Lawrence, é uma doce composição eletrônica que abre o destino para uma imprecisão etérea da realização de Hermila-Suely, agora confundidas e viradas de costas para a janela em movimento. Remixada, a música faz a ilha ficar para trás. O presente também. À frente, o céu. (MORTIMER, Bernardo, 2006)

Aqui, é a mulher quem parte. O homem é quem fica. Esse fim contraria o que é reiterado como norma de gênero. Se hoje é possível um filme terminar assim, certamente não o fora sempre.¹⁴⁰ As outras mulheres do filme não partem, mas certamente também não permanecem as mesmas. Acredito que a passagem de Hermila por Iguatu fez uma diferença na vida das outras três mulheres que com ela

¹⁴⁰ Nos filmes de Faroeste, por exemplo, é comum que ao final da trama o homem protagonista siga em frente, numa paisagem em que o horizonte é o limite, ou melhor, não há limites para esse homem guerreiro, desbravador, corajoso, herói. Em geral, termina com o protagonista cavalcando estrada afora em direção à linha do horizonte. Aqui, quem parte é a protagonista.

estiveram participando de sua jornada. Quanto a mim? É bem provável que eu também não seja a mesma depois desta tese.

A partida de Hermila sugere que “Nem uma só vez olhou para trás.” (LISPECTOR, 1998b, p. 48) Essa frase mitológica encerra um conto de Clarice Lispector que nos fala da força de um encontro e do inevitável momento da despedida. No mito grego de Orfeu, há uma ênfase na atitude do herói que não poderia olhar para trás sob pena de perder a sua Eurídice. Para onde Hermila olha na despedida? O que seu olhar nos diz? O que nos provoca?

“Olho no espelho, olho no olho vermelho, olhar de despedida.”¹⁴¹

Como sugere Marcelo Hessel (2006), em sua crítica sobre o filme,

Mesmo sabendo que aquele final extraordinário foi pensado para desarmar nossas convenções, nossas facilidades, nosso sentimentalismo de cinema-ficção-padrão, ficamos esperando Hermila na garupa. É uma emancipação, para a personagem e para nós, mas não dá para evitar. Pode ter se passado meia hora do final da sessão, ainda espero Hermila na garupa.¹⁴²

¹⁴¹ Música de Vander Lee, *O olho* na voz de Regina Spósito.

¹⁴² <http://omelete.uol.com.br/cinema/o-ceu-de-suely/>

“Posso ficar em silêncio,
Mas não posso ficar sem escrever”¹⁴³

¹⁴³ Trecho do poema de Maria Rezende.

Referências

ADELMAN, Miriam. Vozes, olhares e o gênero do cinema. In: FUNCK, Suzana Bornéo & WIDHOLZER, Nara. (org.) **Gênero e discursos na mídia**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005, p. 223- 244.

ADELMAN, Miriam & RUGGI, Lennita. Corpo, identidade e a política da beleza. **Gênero**: Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero - NUTEG. v. 7, n. 2 (1.sem.2007). Niterói: EdUFF, 2007, p. 39-63.

AÏUNOUZ, Karim. **O Céu de Suely**. 2006.

ANDRADE, Sandra dos Santos. Saúde e beleza do corpo feminino - algumas representações no Brasil do Século XX. **Movimento**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Escola de Educação Física. vol. 9, n. 1; jan/abr. 2003.

ARÁN, Márcia & PEIXOTO, Carlos Augusto. Subversões do desejo: sobre gênero e subjetividade em Judith Butler. **cadernos pagu** (28), Campinas, janeiro-junho de 2007, p. 129-147.

AUMONT, Jacques. **A imagem**; tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 3. ed. Campinas: Papirus, 1993.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação; tradução e apresentação à edição brasileira Danilo Marcondes de Souza Filho; Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAHIANA, Ana Maria. Apontamentos realizados durante o curso **Como ver um filme**. Promovido pela produtora Cena Um. Porto Alegre, 2011.

BALESTRIN, Patrícia Abel. **Representações de erotismo no cinema brasileiro: Ó pai, ó!** Trabalho apresentado no *IV Congresso Iberoamericano de Estudios de Género*, Rosário, 2008.

BARROS, Manoel de. **Menino do mato**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**; tradução de Hortênsia dos Santos. 16. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

BARTKI, Sandra Lee. Las pedagogias de la vergüenza. In: LUKE, Carmem (org.) **Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana**. Madrid: Ediciones Morata, S. L. 1999: pp. 211-224.

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade**; tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BELTRÃO, Hallina; WAECHTER, Hans. Eu♥ kitsch: uma análise da atitude kitsch na obra de Pedro Almodóvar. **InfoDesign Revista Brasileira de Design da Informação** 5 - 1, 2008, 36-44 Disponível em http://www.infodesign.org.br/conteudo/inicCient/34/ing/ID_v5_n1_2008_36_44_Beltrao_et_al.pdf (último acesso em 10.11.2011)

BERGER, John. **Modos de ver**; tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERNARDES, Anita Guazelli; HOENISCH, Júlio César Diniz. Subjetividade e identidades: possibilidades de interlocução da Psicologia Social com os Estudos Culturais. In: GUARESCHI, Neusa Maria de Fátima; BRUSCHI, Michel Euclides (org.) **Psicologia Social nos Estudos Culturais: perspectivas e desafios para uma nova Psicologia Social**. Petrópolis: Vozes, 2003: 95-126.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BITO, Angélica. **O céu de Suely**. 2008. <http://br.cinema.yahoo.com/filme/14117/critica/9444/oceudesuely> (capturado em 12.08.2008)

BOCAYUVA, Helena. **Erotismo à brasileira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

BRAGANÇA, Felipe. Carta de Iguatu. 2005. Disponível em <http://www.cinemaemcena.com.br/ceudesuely/blog.asp>

BRIGGMANN, Arcanjo Pedro. Discurso: Estrutura, Evento ou Processo? **Educação, Subjetividade e Poder**, v.3 (jan./jun.1996), p. 31-36.

BRUCKNER, Pascal. Introdução. A penitência invisível. In: BRUCKNER, Pascal. **A Euforia Perpétua: ensaio sobre o dever de felicidade**; tradução de Rejane Janowitz, 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 11-18

BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD: LISA, 1996.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: feminism and subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

_____. La vida psíquica del poder. Teorías de la sujeción. Introducción. **Feminaria**, Buenos Aires, Año XII, n. 22/23, julio/1999a, p. 1-13.

_____. Meramente cultural. **El Rodaballo**, Buenos Aires, año 5, no. 9, verano, 1999b, p. 52-57.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira. **O Corpo Educado - Pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.151-172.

_____. O parentesco é sempre tido como heterossexual? **cadernos pagu** (21) Campinas, 2003, p. 219-260.

_____. **Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”**. 1. ed. 1ª reimpressão. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. Sobre la vulnerabilidad lingüística. **Feminaria**, Buenos Aires, Año XVI, n. 30/31, abril/2007, p. 1-20.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**; tradução de Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. **cadernos pagu** (6-7), 1996, p. 35-50

COSTA, Luciano Bedin. **A política do nome próprio em Clarice Lispector (apresentação oral)**. In: *Curso de Extensão Ela por Eles/Elas: cartografias do feminino em quatro contos literários*. Novo Hamburgo, novembro de 2011.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 5. edição.

COUTO, Edvaldo. Uma estética para corpos mutantes. In: **Corpos mutantes**: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais. COUTO, Edvaldo Souza e GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.) Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 41-54.

_____. Corpos dopados. Medicalização e vida feliz. In: RIBEIRO, Paula Regina Costa; SILVA, Méri Rosane Santos da; GOELLNER, Silvana Vilodre. **Corpo, gênero e sexualidade**: composições e desafios para a formação docente. Rio Grande: FURG, 2009a, p. 43-53.

_____. **Políticas do pós-humano**: Interfaces dos corpos, das sexualidades e das tecnologias digitais. Trabalho encomendado do “GT 23 - Gênero, Sexualidade e Educação”, apresentado na 32. reunião anual da ANPED, em Caxambu-MG, 2009b.

COUTO, Mia. **O fio das missangas**. 2. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CULLER, Jonathan. Linguagem Performativa. In: CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução; tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DECCA, Edgar Salvadori de. Ensaio de cordialidade em Sérgio Buarque de Holanda. In: AXT, Gunter; SCHÜLER, Fernando (Orgs.) **Intérpretes do Brasil**: cultura e identidade. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004, p. 214-228

DELEUZE, Gilles. Imanência: uma vida... **Educação e Realidade**. Porto Alegre, UFRGS, v. 27(2), jul./dez.2002, p. 10-18.

_____. **Conversações**; tradução de Peter Pál Pelbart. 6. reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 51-102.

DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

DERRIDA, Jacques. Assinatura Acontecimento Contexto. In: DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Porto: Rés, 1986, p. 401-433.

DIEGUES, Carlos; MERTEN, Luis Carlos; FONSECA, Rodrigo; DIDONET, Marcos (org.) **Cinco mais cinco**: os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica. Rio de Janeiro: Legere Editora, 2007.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. O declínio do erotismo no cinema nacional. *Interações*, v. VIII, n. 16, jul-dez/2003: 109-124.

EDMONDS, Alexander. No universo da beleza: Notas sobre cirurgia plástica no rio de Janeiro; tradução de Maria Beatriz de Medina. In: GOLDENBERG, Mirian (Org.) **Nu & Vestido: Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 189-261.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz. **Nunca Fomos Humanos - nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FABRIS, Elí T. Henn; LOPES, Marua Corcini. Anahy: mulher e mãe de guerra e de paz. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de; LOPES, José de Souza Miguel (Orgs.) **A mulher vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 177-190.

FELIPE, Jane. Erotização dos corpos infantis. In: LOURO, Guacira; NECKEL, Jane; GOELLNER, Silvana. **Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 53-65.

_____. Do amor (ou de como glamourizar a vida): apontamentos em torno de uma educação para a sexualidade. In: SWAIN, Tânia ... [et al.]. organizado por RIBEIRO, Paula Regina Costa ... [et al.] **Corpo, gênero e sexualidade: discutindo práticas educativas**. Rio Grande: Editora da FURG, 2007, p. 31-45.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Televisão e Educação: fruir e pensar a TV**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FISCHER, Rosa Maria Bueno & MARCELLO, Fabiana de Amorim. Tópicos para Pensar a Pesquisa em Cinema e Educação. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 36, n. 2. p. 327-632, maio/ago. 2011, p. 505-519.

FISCHER, Sandra. *Uma vida em segredo, Durval discos e O céu de Suely: o feminino (re)imagina(n)do*. In: ADELMAN, Miriam...[et al.] (Orgs.) **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Editora UFPR, 2011, p. 57-70.

FLAUSINO, Márcia Coelho. Mídia, sexualidade e identidade de gênero. **INTERCON - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Salvador/BA - 1 a 5 Set 2002**, p. 1-16.

FLAUSINO, Márcia Coelho. As velhas/novas revistas femininas. **INTERCON** - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Belo Horizonte/MG - 2 a 6 Set 2003, p. 1-17.

FONSECA, Cláudia. **Família, fofoca e honra**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

FOUCAULT, Michel. O verdadeiro sexo. (prefácio) In: PANIZZA, Oscar. **Herculine Barbin: o diário de um Hermafrodita**; tradução de Irley Franco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 1-4.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 8.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989, p. 15-37.

_____. Não ao Sexo Rei. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989, p. 229-242.

_____. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel de Barros (Organização e seleção de textos); **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**; tradução de Inês Autran Dourado Barboda. Ditos e escritos III, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

_____. Sexualidade e Poder. In: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel de Barros (Organização e seleção de textos); tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. **Ética, Sexualidade, Política**. Ditos e Escritos. Vol. V, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 56-76.

_____. **História da Sexualidade - a vontade de saber**. V. I, 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005a.

_____. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo - Nietzsche, Freud e Marx - Theatrum Philosophicum**. 2. ed. São Paulo: Landy, 2005b.

_____. A pintura fotogênica. In: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel de Barros (Organização e seleção de textos); tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Ditos e Escritos. Vol. III, 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 346-355.

FURLANI, Jimena. Educação Sexual: do estereótipo à representação - argumentando a favor da multiplicidade sexual, de gênero e étnico-racial. In: SWAIN, Tânia ... [et al.]; organizado por RIBEIRO, Paula Regina... [et al.]. **Corpo, gênero e sexualidade: discutindo práticas educativas**. Rio Grande: Editora da FURG, 2007: 46-58.

GARCIA, David Córdoba. Identidad sexual y performatividad. **Athenea Digital**, num. 4, otoño 2003, p. 1- 10.

GINSBURG, Faye. Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual. In: ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patrícia (Orgs.). **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 31-54.

GOELLNER, Silvana. **Bela, Maternal e Feminina: imagens da mulher na Revista Educação Physica**. Ijuí: Editora Unijuí, 2003a.

_____. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira; NECKEL, Jane; GOELLNER, Silvana. **Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2003b: 28-40.

GOLDENBERG, Mirian. **Toda mulher é meio Leila Diniz**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

GREENAWAY, Peter. O cinema está morto, vida longa ao cinema! **Fronteiras do Pensamento: retratos de um mundo complexo**. SCHÜLER, Fernando; AXT, Gunter & SILVA, Juremir Machado da. São Leopoldo: editora UNISINOS, 2008, p. 295-307.

GREGORI, Maria Filomena. Prazer e Perigo: notas sobre feminismo, sex-shops e S/M. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena e CARRARA, Sérgio (org.) **Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 235-255.

GROSSI, Miriam Pillar. Gênero e parentesco: famílias gays e lésbicas no Brasil. **cadernos pagu** (21), Campinas, 2003, p. 261-280.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004, p. 103-133.

HEILBORN, Maria Luiza. Entre as tramas da sexualidade brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 14 (1), janeiro-abril/2006, p. 43-59.

HESSEL, Marcelo. **O Céu de Suely**. 2006. Disponível em <http://omelete.uol.com.br/cinema/o-ceu-de-suely/> (último acesso em 10.11.2011)

hooks, bell. Eros, erotismo e o processo pedagógico. In: In: LOURO, Guacira. **O Corpo Educado - Pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 113-123.

OLIVEN, Ruben George. Cultura e identidade nacional no Brasil. In: MEDEIROS, João Luiz. **Identidades em Movimento: Nação, Cyberespaço, Ambientalismo e Religião no Brasil Contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 63-102.

HOLLENBACH, Gabriela Boemler. O Casamento e a TPM: novos tempos, novos sentidos. **Em Questão**. Porto Alegre, v. 9, n. 2, jul./dez. 2003, p. 255-269.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1999.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**; tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**; tradução de Helen Marcia Potter Pessoa, Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KLEINPAUL, Bianca. **Trilha sonora de 'O céu de Suely' é uma viagem ao passado e ao mundo 'kitsch' nordestino**. 2006. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/11/13/286623626.asp> (último acesso em 10.11.2011)

KROEF, Ada; GALLICCHIO, Gisele. Onde está o poder? In: SOLTAU, André Marcos Vieira (Org.). **Palavra-nômade: o cinema nacional em pauta**. Blumenau: Cultura em Movimento/Unifebe, 2005, p. 11-24.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo - Corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. **Imaginação**. **Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR**, n. 2, dezembro/2003, p. 1-79.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **Clarice Lispector: a hora da estrela/ catálogo da exposição** [curadoria de Ferreira Gular e Julia Peregrino]. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007.

_____. **A Paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOPES, Luiz Paulo da Moita. Socioconstrucionismo: discurso e identidade social. In: LOPES, Luiza Paulo da Moita (Org.) **Discursos de Identidades**. Campinas: Mercado das Letras, 2003: 13-38.

LOPES, Sabrina Bandeira. Minha vida em cor-de-rosa e o performativo. In: ADELMAN, Miriam... [et al.] (Orgs.) **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Editora UFPR, 2011, p. 73-81.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Do Nietzsche trágico ao Foucault ético: sobre estética da existência e uma ética para a docência. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, UFRGS, v. 27(2), jul./dez.2002, p. 69-82.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade In: LOURO, Guacira. **O Corpo Educado - Pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000a, p. 7-34.

_____. O Cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane; MENDES Fº, Luciano e VEIGA, Cíntia (orgs.). **500 anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000b, p. 423-446.

_____. Corpo, escola e identidade. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, UFRGS, v. 25, n. 2, jul./dez. 2000c, p. 59-76.

_____. Sexualidades contemporâneas: políticas de identidade e pós-identidade. In: UZIEL, A.P; RIOS, L.F & PARKER, R, R G (orgs.) **Construções da Sexualidade - gênero, identidade e comportamento em tempos de aids**. Rio de Janeiro: Pallas: Programa em Gênero e Sexualidade IMS/ABIA, 2004a, p. 203-212.

_____. **Gênero, sexualidade e educação - uma perspectiva pós-estruturalista**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2004b.

_____. **Um corpo estranho - Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004c.

_____. Cinema e Sexualidade. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, UFRGS, v. 33 (1), jan-jun/2008a, p. 81-97.

LOURO, Guacira Lopes. O “estranhamento” queer. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, tania Navarro (orgs.). **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008b: p. 141-148.

_____. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008c, p. 17-23

_____. Viajantes pós-modernos II. In: Luis Paulo da Moita Lopes; Lilitiana Cabral Bastos. (Org.). **Para além da Identidade**. Fluxos, movimentos e trânsitos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, v. 01, p. 203-213.

MAINIERI, Ricardo. **haikas**. Ana Mello ... [et al.]; organização de Lígia Petrucci; seleção de Jane Titikian, Ricardo Silvestrin e Luís Dill. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Criança e Imagem no Olhar sem Corpo do Cinema. **Tese de Doutorado**. (orientadora: Rosa Maria Bueno Fischer) Porto Alegre: PPGEdU/ UFRGS, 2008.

MARTINS, Jaqueline. Tudo, menos ser gorda: a literatura infanto-juvenil e o dispositivo da magreza. **Dissertação de Mestrado**. (orientadora: Marisa Vorraber Costa) Porto Alegre: PPGEdU/UFRGS, 2006.

MARTINS, Altair. **Como se moesse ferro: contos**. Porto Alegre: WS Editor, 1999.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducando o Olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, UFRGS, v. 33 (1), jan-jun/2008, p. 35-48.

MELLO, Marcus. A estrada da vida. **Teorema: crítica de cinema**. Porto Alegre, n. 16, julho/2010, p. 80-82.

MEYER, Dagmar. As mamas como instituintes da maternidade : uma história do passado? In: MERCADO, Francisco; GASTALDO, Denise; CALDERÓN, Carlos. **Paradigmas y diseños de la investigación cualitativa em salud: una antología iberoamericana**. Universidad de Guadalajara/ Centro Universitario de Ciencias de la Salud, 2002, p. 375-402.

_____. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira; NECKEL, Jane; GOELLNER, Silvana. **Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 9-27.

_____. Teorias e políticas de gênero: fragmentos de histórias e desafios atuais. **Revista Brasileira de Enfermagem**, v. 57, n. 1, 2004a, p. 13-18.

GOELLNER, Silvana. [et al]. 'Mulher sem-vergonha' e 'traidor responsável': problematizando representações de gênero em anúncios televisivos oficiais de prevenção ao HIV/AIDS. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v. 12, n. 2, 2004b, p. 51-76.

_____. Corpo, Violência e Educação: uma abordagem de gênero. In: JUNQUEIRA, Rogério Diniz (Org.) **Diversidade Sexual na Educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas**. Brasília: Ministério de Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO, 2009, p. 213-233.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. In: **Gênero**. Revista do Núcleo Transdisciplinas de Estudos de Gênero - NUTEG. v. 7, n. 2, Niterói: EdUFF, 2007, p. 255-267.

MISKOLCI, Richard; CARVALHO, Sheila. A “Tal” e a “Qual” - Representações racializadas da mulher na literatura brasileira. VII Seminário Fazendo Gênero, 2006, p. 1-7.

MORTIMER, Bernardo. *O Céu de Suely, a trilha*. 2006. Disponível no blog <http://smusica.blogspot.com/2006/12/o-cu-de-suely-trilha.html> (último acesso em 09.11.2011)

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**; tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. Bloomington and Indiana University Press. 1989: 14-26.

_____. Cinema e sexualidade. (tradução de Flávia Cesarino Costa) In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema do século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996: 123-139.

_____. Entrevista com Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, n. 2, 2005.

NAVARRO, Pablo Pérez. **Del texto al sexo: Judith Butler y la performatividad**. Madrid: Egales, 2008.

NELLY, Richard. Feminismo e desconstrução: novos desafios críticos. In: **Intervenções críticas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 156-172.

NICHOLSON, Linda. Interpretando Gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis: UFSC/CCH/CCE, v. 8, n. 2, 2000, p. 9-41.

OLIVEIRA, Geni Vieira de. **Insight. Poemas no Ônibus**, Porto Alegre, 2011.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. Sei que eu sou bonita e gostosa. **INTERCON** - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - BH/MG - 2 a 6 Set 2003, p. 1-14.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. O Céu de Suely. **Contracampo Revista de Cinema**. 2006. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/82/festoceudesuely.htm>

OLIVEN, Ruben George. Cultura e identidade nacional no Brasil. In: MEDEIROS, João Luiz. **Identidades em Movimento: Nação, Cyberespaço, Ambientalismo e Religião no Brasil Contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 63-102.

ORTEGA, Francisco. **Genealogias da amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
PARRET, Herman. **Enunciação e Pragmática**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

PASINI, Elisiane. O Direito de Sexualidades Vividas: A Prostituição numa Perspectiva dos Direitos Humanos. In: PASINI, Elisiane (Org.) **Educando para a Diversidade**. Porto Alegre: nuances, 2007, p. 47-52.

PAULON, Simone. A análise de implicação como ferramenta na pesquisa-intervenção. **Psicologia e Sociedade**, v. 17, 2005, p. 18-25. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n3/a03v17n3.pdf> (último acesso em 10.11.2011)

PIAULT, Marc Henri. Espaço para uma antropologia visual. In: ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patrícia (Orgs.). **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999: 30.

PISCITELLI, Adriana. Brasileiras na indústria transnacional do sexo: migrações, direitos humanos e antropologia. **Nuevo mundo Mundos nuevos** [En línea], Debates, 2007. <<http://nuevomundorevues.org/index3744.html>>. Acesso em 06/08/2009.

_____. Intercâmbios econômicos, sexuais e afetivos nos mercados globais do sexo. Disponível em

http://rimd.reduaz.mx/ponencias_flacso/PonenciaAdrianaPiscitelli.pdf (último acesso em 10.11.2011)

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**, v. 10 n. 1, Florianópolis, jan. 2002.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Vermelho Amargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

REZENDE, Maria. **Bendita Palavra**. Poemas em CD.

RIAL, Carmem Silvia. Japonês está para a TV assim como mulato para cerveja: imagens da publicidade no Brasil. In: ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patrícia (Orgs.). **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 231-255.

_____. Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia. In: GROSSI, Miriam cols (org) **Movimentos sociais, educação e sexualidades**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 107-136.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W. & GASKELL, George (Editores). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**; tradução de Pedrinho A. Guareschi. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 343-364.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis: UFSC/CCH/CCE, v. 9, n. 1, 2001, p. 9-21.

_____. Só as bem quietinhas vão casar. In: MEYER, Dagmar; SOARES, Rosângela (Orgs.) **Corpo, gênero e sexualidade**. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2008.

SALIH, Sara. **Judith Butler**. Londres: Routledge, 2002.

SALIH, Sara. **Judith Butler**; tradução de Guacira Lopes Louro, Belo Horizonte: Autêntica 2011. (no prelo)

SAMARÃO, Lilianny. O espetáculo da publicidade: a representação do corpo feminino na mídia. **contemporânea**, UERJ, n. 8, 2007.1, p. 45-57.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In: SANT'ANNA, Denise B. (org.) **Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p. 121-139.

_____. Descobrir o corpo: uma história sem fim. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 25 (2), jul.dez/2000, p. 49-58.

_____. Transformações do corpo: controle de si e uso dos prazeres. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luis Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo. (Orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 99-110.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul-dez/1990, p. 5-22.

SILVA, Tomaz Tadeu. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, UFRGS, v. 27(2), jul./dez.2002, p. 47-57.

_____. **O Currículo como fetiche - a poética e a política do texto curricular**. 2. Reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SMELIK, Anneke. **O que atinge o olhar: estudos fílmicos feministas**; tradução de Guacira Lopes Louro. In: Rosemarie Buikema e Anneke Smelik (orgs.) *Women's studies and Culture. A feminist introduction*. Londres e New Jersey: Zed Books, 1993.

SOARES, Rosângela. *Namoro MTV - juventude e pedagogias amorosas/sexuais no Fica Comigo*. Tese de Doutorado. (orientadora: Guacira Lopes Louro) Porto Alegre: PPGEdu/UFRGS, 2005.

_____. Jovens contemporâneos - sexualidade, corpo e gênero na mídia. In: **Gênero**. Revista do Núcleo Transdisciplinas de Estudos de Gênero - NUTEG. v. 7, n. 2, Niterói: EdUFF, 2007, p. 91-113.

_____. **O Céu de Suely: identidades juvenis e sexualidade**. 2010. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277938473_ARQUIVO_RosangelasoaresOCEUDESUELYtrabalhocompleto.pdf. (acesso em 15/02/2011)

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo: ensaios e discursos**; tradução de Rubens Figueiredo; org. Paolo Dilonardo e Anne Jump. São Paulo: Companhia das Letras, 2008: 137-155.

SWAIN, tania Navarro. Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”. **História: Questões e Debates**, n. 34, Curitiba: Editora da UFPR, 2001, p. 11-44.

_____. Entre a vida e a morte, o sexo. **labrys**, études féministes/ estudos feministas, juin/ décembre 2006/ junho/ dezembro 2006 Disponível em <http://www.tanianavarrowswain.com.br/labrys/labrys10/livre/anahita.htm> (último acesso em 08/11/2011).

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**; tradução de Mauro Silva, São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**; tradução de Marina Appenzeller. 4. ed. Campinas: Papirus, 2006.

VASCONCELLOS, Jorge. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard - ou como produzir um pensamento do cinema. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, UFRGS, v. 33 (1), jan-jun. 2008, p. 13-20.

VECCHIO, Rafael Augusto. **Areias da Ampulheta**: um convite à existência. Novo Hamburgo: R. A. Vecchio, 1998.

VERAS, Eduardo. O Céu de Suely. Segundo Caderno. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 21/12/2006.

VIDARTE, Paco. El banquete unqueersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (Orgs.) **Teoría Queer**: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid: EGALES, 2005, p. 77-109.

XAVIER, Constantina. Sexualidade(s) e gênero(s) em artefatos culturais para a infância:práticas discursivas e construção de identidades. In: XAVIER FILHA, Constantina (Org.). **Educação para a Sexualidade, para a Equidade de Gênero e para a Diversidade Sexual**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009, p. 71-97.

XAVIER, Ismail. A janela do cinema e a identificação. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008a, p. 17-25.

_____. Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) faz Pensar. Entrevista com Ismail Xavier (por Fabiana de Amorim Marcello). **Educação e Realidade**. Porto Alegre, UFRGS, v. 33 (1), jan-jun. 2008b, p. 13-20.

WENDERS, Win. Evoluções do tempo, continuidade do movimento. In: WENDERS, Win. A lógica das imagens. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990, p. 13-17.

WITTIG, Monique. The straight mind and other essays. New York, 1992.

Extras

Caderno de Campo

Exemplifico abaixo, com um trecho do meu caderno de campo, como procedi na realização da “etnografia de tela”.

Pg.3

TEMPO	TÍTULO DA CENA	O QUE SE VÊ	O QUE SE OUVE	IMPRESSÕES, IDÉIAS	TEORIA
00:06:25	Transição	CORTE para:			
00:06:29	Hermila por ela mesma	Hermila fumando um cigarro deitada no chão, no cordão da calçada.	Ruído ambiente - choro do bebê (distante - fora do campo)	A tomada anterior (do fio de luz) provavelmente é a visão que Hermila tem deitada nesta posição - o convite é para olharmos a partir do seu olhar?	O olhar Posições ocupadas pela protagonista - mulher, mãe, jovem...
00:06:48		Tia Maria se aproxima, senta ao lado de Hermila. Inicia diálogo.	Ruídos - passos da tia que se aproxima. (segue ruído choro do bebê) Diálogo: TM: Toda noite ele chora desse jeito até dormir, é? H: É. (sorriso). Ai, às vezes dá vontade de deixar ele no mato e sair correndo.	Maternidade - subvertendo o “instinto materno”. Não haveria um extinto materno - algo que faz com que o chamado instinto materno caia em extinção? Pela existência de outros instintos e extintos...	Subversão Resistência (maternidade e gênero)
00:07:01					
00:07:05					
00:07:10	Diálogo entre Hermila e Tia Maria: sobre ser mãe e sobre “A maior paixão do mundo”	Hermila que estava deitada, senta. TM e H sentadas no cordão da calçada, vemos as duas de costas.	TM: E tua vida em São Paulo como era? - Era boa. Mas lá é tudo caro.		Maternidade (Dagmar Meyer, Cláudia Fonseca, ...)
00:07:30		Outro diálogo. Agora vemos			

00:07:40		<p>as duas por outro ângulo (de frente) sentadas no cordão da calçada em frente à porta da casa conversando.</p> <p>TM passa a mão no cabelo de Hermila que sorri e tb passa a mão no seu cabelo colocando a cabeça para trás.</p>	<p>Não dava mais pra ficar lá não. Aí a gente resolveu voltar. (...)</p> <p>TM: E esse cabelinho, é moda lá é? H: É a franja...</p>		
00:08:39		<p>Plano em detalhe rosto de Hermila, rosto de Tia Maria.</p> <p>Sorriso de Hermila</p> <p>Plano aberto - as duas se deitam sorrindo</p>	<p>Ruídos ambiente sons de pássaros mais diálogo</p> <p>H: Acho que vó ta cansada... Acho que ela não gostou de me ver aqui não... (...) TM: (...)</p> <p>- Paixão, tia. - Paixão foi? - A maior paixão do mundo.</p>	<p>Embelezamento moda... o corpo "diferente"</p> <p>Paixão - amor romântico Atos de amor-paixão. A partida Migração!</p>	<p>Corpo</p> <p>Rosângela Soares - juventude, amor romântico.</p> <p>Discurso amoroso (Roland Barthes, Jurandir Freire Costa)</p>

Trilha Sonora

Do filme

1. TUDO QUE EU TENHO - Versão original “Everything I Own” (David Gates); Versão Rossini Pinto (intérprete Diana)
2. BLÁ BLÁ BLÁ - Solange de Almeida (intérprete Aviões do Forró)
3. CORAÇÃO - Doreival Dantas (intérprete Aviões do Forró)
4. SOMEBODY TOLD ME - Lawrence (intérprete Lawrence)
5. EU NÃO VOU MAIS CHORAR - Doreival Dantas (intérprete Aves de Rapina)
6. TONTOS E LOUCOS - Kelvi Duran (intérprete Aves de Rapina)
7. GEMENDO - Gabriela Amaral dos Santos (intérprete Gabi Amarantos)
8. MUITO MAIS - Gabriel Tomas (intérprete Autoramas)
9. SUELY, O AMOR É LINDO - Lucas Duque Barroso (intérprete Daniel Lopes)
10. DOIS - Michael Sullivan/ Paulo Ricardo (intérprete Lairton)

Da tese

1. O SEU OLHAR - Arnaldo Antunes e Paulo Tatit (intérprete Ceumar)
2. FEMININA - Badi Assad (intérprete Badi Assad)
3. BLANCO - Poema de Octávio Paz, na versão de Haroldo de Campos. (intérprete Marisa Monte)
4. DE QUATRO - Coca Barbosa e Luciano Alabarse (intérprete Muni)
5. TANTO AMAR - Chico Buarque (intérprete Chico Buarque)
6. NÃO TENHO TEMPO - Zeca Baleiro (intérprete Rita Ribeiro)
7. PAGU - Rita Lee e Zélia Duncan (intérpretes Rita Lee e Zélia Duncan)
8. MULHER BRASILEIRA - Benito di Paula (intérprete Benito di Paula)
9. NA VOLTA QUE O MUNDO DÁ - Vicente Barreto e Paulo César Pinheiro (intérprete Mônica Salmaso)
10. SOCORRO - Arnaldo Antunes (intérprete Arnaldo Antunes)
11. O RISCO - Poema de Maria Rezende
12. SIMPLEMENTE MULHER - Silvia Machete (intérprete Silvia Machete)
13. VINTE E POUCOS ANOS - Fábio Junior (intérprete Muni)
14. O OLHO - Vander Lee (intérprete Regina Spósito)