

A QUESTÃO DE GÊNERO EM *O CÉU DE SUELY*

Paola Louise Ferreira de Rezende¹

Universidade Federal de São Paulo

Abstract: This research aims to explain the gender trouble present in contemporary Brazilian cinema. For that, an analysis will be realized and, after, a *découpage* of the movie *Love for Sale* (2006), directed by Karim Aïnouz, being the focus of these steps the construction or deconstruction of the image of the main personage to Hermila/Suely and of the others women present in the movie that live in the city Iguatu in the countryside of Ceará. In addition, the theoretical approach will be made through the dialogue-clash between feminists Judith Butler and Laura Mulvey, for which the respective works will be used *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity* (2016) and *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2011). It is about making an approximation of feminist theories and studies of genre with Brazilian contemporary cinema. The movie *Love for Sale* has as main character Hermila (also known as Suely), who returns from São Paulo, with her little son, to the city of Iguatu. She stays at her grandmother's house while waiting for the return of her son's father, but the days go by and he does not return, so she finds herself abandoned by him. Underemployed and in search of life improvements, she has a plan to redo: to rifle her body with the promise of "a night in paradise". Therefore, a reflection on the representation of the body of Hermila in relation to: a) the roles imposed on her - mother and partner -, b) the body of the others women - the grandmother, the aunt and the friend -, c) The body of the men - the partner and strangers with whom she accidentally crosses or with whom she relates to sell the raffle, in which she is the prize -, d) the city where she circulates, the city where she circulated and that only appears metaphorically in the film through the gas station and e) to herself when it becomes Suely. The idea of the work is to bring this confrontation between the feminine and the masculine, that is, the way it is constructed between the framing of the movie, which has a male director, and the female body, especially that of Hermila. The clash is then placed beyond the feminine and masculine look, the question that, following Butler's studies, is how the body and the female character are built by a *status quo* that is fundamentally patriarchal, of which Aïnouz is a part. Thus, the result of this research is an effort to unlink the main character of the narrative structure that places it within a frame delimited by the male director's look, in other words, it is an attempt to show another way of thinking the image of women in the cinema through "structures, acts, gestures, and bodily representations," as Butler says.

Key-words: Philosophy; Aesthetics; Brazilian cinema; feminism; genre.

¹ Graduanda em Filosofia, financiada pelo CNPq. E-mail: paola.louise.fr@gmail.com.

Gender troubles in *Love for Sale*:

Abstract: This research aims to explain the gender trouble present in contemporary Brazilian cinema. For that, an analysis will be realized followed by a *découpage* of the movie *Love for Sale* (2006), directed by Karim Aïnouz, being the focus of these steps the construction or deconstruction of the image of the main character of Hermila/Suely and of the other women present in the movie that live in the city Iguatu in the countryside of Ceará. In addition, the theoretical approach will be made through the dialogue-clash between feminists Judith Butler and Laura Mulvey, for which the respective works will be used *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity* (2016) and *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2011). It is about making an approximation of feminist theories and studies of genre with Brazilian contemporary cinema. The movie *Love for Sale* has as main character Hermila (also known as Suely), who returns from São Paulo, with her little son, to the city of Iguatu. She stays at her grandmother's house while waiting for the return of her son's father, but the days go by and he does not return, so she finds herself abandoned by him. Underemployed and in search of life improvements, she has a plan to redo herself: to rifle her body with the promise of "a night in paradise". Therefore, a reflection on the representation of the body of Hermila in relation to: a) the roles imposed on her - mother and partner -, b) the body of other women - the grandmother, the aunt and the friend -, c) The body of the men - the partner and strangers with whom she accidentally crosses or with whom she relates to sell the raffle, in which she is the prize -, d) the city where she circulates, the city where she circulated that only appears metaphorically in the film through the gas station and e) herself when it becomes Suely. The idea of the work is to bring this confrontation between the feminine and the masculine, that is, the way it is constructed between the framing of the movie, which has a male director, and the female body, especially that of Hermila. The clash is then placed beyond the feminine and masculine look, the question that, following Butler's studies, is how the body and the female character are built by a status quo that is fundamentally patriarchal, of which Aïnouz is a part. Thus, the result of this research is an effort to unlink the main character of the narrative structure that is placed within a frame delimited by the male director's look, in other words, it is an attempt to show another way of thinking the image of women in the cinema through "structures, acts, gestures, and bodily representations," as Butler says.

Keywords: Philosophy. Aesthetics. Brazilian cinema. Feminism. Gender.

Nesta pesquisa pretende-se explicitar as questões de gênero presentes no cinema brasileiro contemporâneo. Com este fim foi analisado o filme *O Céu de Suely* (2006), dirigido por Karim Aïnouz, foi lido o livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2016) da filósofa Judith Butler e o artigo *Prazer visual e cinema narrativo* (2011) de Laura Mulvey. O foco principal foi pensar a construção do corpo da personagem principal do filme, Hermila/Suely, sob a luz de Butler e Mulvey. A conexão entre os estudos de gêneros, as teorias feministas elaboradas no período da história da filosofia contemporânea e o filme brasileiro *O Céu de Suely* visa abordar, sobretudo a representação da imagem das mulheres neste filme. Além disso, esta pesquisa tem por finalidade explicitar a construção da imagem das mulheres fortes que aparecem ao longo do filme e das suas histórias tecidas sobre pano de fundo a cidade Iguatu, no interior do Ceará, ou seja, de corpos que são representados dentro do corpo da cidade.

O filme *O Céu de Suely* tem como personagem principal a Hermila (por vezes chamada de Suely), que retorna de São Paulo, com seu pequeno filho, à cidade de Iguatu. Ela fica na casa da avó enquanto espera o retorno do pai do seu filho, porém os dias passam e ele não volta, assim, ela vê-se abandonada por ele. Subempregada e em busca de melhorias de vida, ela tem um plano para se refazer: rifar o próprio corpo com a promessa de "uma noite no paraíso". Este filme recentemente entrou para a lista dos 100 melhores filmes brasileiros da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), ocupando a posição septuagésima. Luiz Carlos Oliveira Junior, na revista *Contracampo*, especializada em cinema da Universidade Federal Fluminense, diz o seguinte sobre o filme:

Paola Louise Ferreira de Rezende

O Céu de Suely se concentra em personagens femininas, a começar pela protagonista, e constrói o olhar masculino como algo que inevitavelmente se infiltra na imagem – passam aí afetos, mas também códigos sociais opressores. Basta pensar na impressionante cena no quarto de motel em que Suely vai com o vencedor da rifa: ela se despe para um personagem cujo rosto demora a aparecer, demora a ser enquadrado, unindo essas duas esferas de presença e ausência, dentro e fora de campo (OLIVEIRA).

A ideia do trabalho é trazer esse confronto entre o feminino e masculino, da maneira como é construído entre o enquadramento do filme, que tem um diretor homem, e o corpo feminino, principalmente o de Hermila. O embate é colocado, então, para além do olhar feminino e masculino que Oliveira propõe. A questão que é destacada, seguindo os estudos da Butler, é a construção do corpo da personagem feminina por um *status quo* que é fundamentalmente patriarcal, do qual Aïnouz faz parte.

Posto isto, busca-se uma reflexão a respeito da representação do corpo de Hermila relação a: a) os papéis impostos a ela – mãe e companheira –, b) o corpo das outras mulheres – a avô, a tia e a amiga –, c) o corpo dos homens – os companheiros e os desconhecidos com os quais ela cruza acidentalmente ou com os quais ela se relaciona para vender a rifa, na qual ela é o prêmio –, d) à cidade por onde ela circula, a cidade por onde circulou e que só aparece metaforicamente no filme por meio do posto de gasolina e e) a ela mesma quando se transforma em Suely.

As primeiras imagens do filme são de plano médio de Hermila, ela se afasta de costas para câmera. Por vezes, ela olha para trás e sorri. O local é um campinho de futebol de areia com traves de futebol simples, feitas de madeira. Os variados tons de azuis são fortes na fotografia, o azul da blusa de Hermila, que ocupa uma boa parte do espaço da imagem, é do mesmo tom que

o azul do céu, e toma 1/3 do enquadramento. Além disso, na composição das cores há uma complementação entre azul e o amarelo da areia do campinho de futebol (ver anexo 1). O formato utilizado nestas imagens é o *super 8*, que em geral é fonte de dois tipos de filmagem: a) a caseira que criava uma memória familiar e individual e b) a experimental que permitiu reunir cinema e artes plásticas – muitos artistas plásticos importantes, no Brasil e no mundo, usaram o *super 8*, como por exemplo, Hélio Oiticica (a título de exemplo o curta *Agripina é Roma Manhathan* (1972)). No caso específico do *super 8*, no *O Céu de Suely*, a referência mais próxima é *Céu sobre água*, de Agrippino de Paula (1978). A proximidade estética entre o filme de Agrippino de Paula e desta parte de *O Céu de Suely* dá-se principalmente pelas cores fortes que se destacam e, também, pelo aspecto granuloso da imagem. Trata-se de uma câmera na mão, o que implica em algumas oscilações e ruídos na imagem, característicos de um filme em *super 8*. Como se pode ver, há nessas imagens uma pretensão ou pelo menos um mimetismo estético dos filmes experimentais dos *super 8*.

Por outro lado, o *super 8* (ou a *mimesis* dele) é no *O Céu de Suely* um filme caseiro, trata-se da filmagem (ou talvez das lembranças de Hermila) de um momento feliz de um casal, de Hermila e de Mateus. Seja um filme ou apenas a figuração da memória de Hermila, *O Céu de Suely* retoma a questão do *super 8* enquanto experimentação e imagens caseiras. Esta mistura traz a tona essas duas figurações do formato: o que ele tem de renovação da linguagem cinematográfica, como já foi mencionado, e seu uso doméstico e individual. Mas, o que interessa é que esta dupla opção tem dois efeitos na obra analisada: potencializar a energia corporal de Hermila e reenquadrá-la numa narrativa sentimental clichê. O imaginário romântico é uma forma política de domesticação dos corpos, principalmente aqueles que foram categorizados como femininos.

Assim, podemos considerar dois pontos a respeito do corpo de Hermila. O primeiro, se trata de uma visão do diretor que usa e enquadra esse corpo para construir uma narrativa – neste enredo se bifurcam a narrativa de um fato real² e a tradução dele pelo diretor (sem esquecer que o argumento é da Simone Lima). E, o segundo, é o corpo da atriz na encenação que ela faz para a câmera e que implica trazer à tona as diversas experiências românticas que ela própria vivenciou, seja tanto como experiência vivida, quanto como experiência vista ou lida. Este segundo ponto faz com que o corpo da atriz seja outra forma de ver o mesmo corpo na mesma imagem, isto é, este corpo dá outra potência à imagem que nos é mostrada pelo diretor, ultrapassando o seu mero enquadramento narrativo. Aliás, de certa forma isto é posto pelo filme ao optar pela granulação exacerbada do *super 8*, que enfatiza a cor das imagens, diluindo um pouco a questão da forma e impondo uma imagem exuberantemente cromática. Outra coisa é a fragmentação das cenas, que traz um dinamismo aos enquadramentos deste corpo que corre, rodopia e que praticamente dança que quase se chega a pressentir a energia que emana dele. Reduzir estas imagens ao encontro romântico é não ver o quanto elas estão além da narrativa sentimental clichê.

Hermila é enquadrada principalmente representando os dois papéis mais comuns que se atribuem à mulher: companheira sentimental e mãe. Enquanto representação do papel de mãe, podemos pensar primeiramente na sequência da chegada dela em Iguatu com seu bebê acalentado em seu colo, sua tia, Maria, a busca de moto em um posto de gasolina (ver anexo 2). A outra sequência é quando Hermila contabiliza o dinheiro que ela ganhou com a venda rifa. Ela está em um quarto de paredes laranja, Mateusinho cima da cama, sem roupa, brinca com uma caixa de

² De fato, em 1991, na cidade cearense Juazeiro do Norte uma jovem rifou seu próprio corpo com o objetivo de ter dinheiro para ir para São Paulo. Abraão Batista fez um cordel a respeito da história da jovem, chama-se *Ana Paula, a Jovem Que se Rifou para Ir Morar em São Paulo*.

sapato de papelão. Hermila abre a caixa, conta algum dinheiro e depois guarda o dinheiro de volta na caixa. Por fim, Hermila desliza para trás, se encosta na parede, pega seu filho no colo e eles brincam por alguns instantes, neste momento a câmera gira um pouco para a direita e aproxima-se com travelling sutil (ver anexo 3). Ao tomarmos essas sequências, podemos pensar que Hermila realiza razoavelmente o papel que o senso comum incumbe às mulheres que são mães: cuidar dos seus filhos com atenção e viver em função da criação deles. Em termos de imagem, essas duas sequências nos mostra o corpo de uma mãe ainda ligado ao corpo de seu filho.

Em contrapartida, em outra sequência, a avó de Hermila entra na cozinha da casa com Mateusinho enrolado na toalha que acabara de tomar banho. Hermila, sua avó e sua tia conversam sobre a não amamentação do menino, há uma espécie de cobrança por parte da tia e da avó por Hermila não estar amamentado. O ambiente fechado e pequeno da cozinha torna ainda mais opressiva a cobrança, apesar do espaço ser aprazível pela cor azul das paredes (ver anexo 5). Mas, o filme deixa claro que Hermila não cumpre o papel de boa mãe. Ou seja, ela não acalenta o filho quando ele chora, ela não dá banho nele (ver anexo 4) e ela não dá de mamar. Durante muito tempo, julgou-se (principalmente a psicanálise) que as mães que não cumpriam essas funções estavam com depressão pós-parto e deveriam fazer algum tipo de psicoterapia. No entanto, esquece-se ou desconsidera-se (como sempre aconteceu) as exigências sociais que recaem sobre a mulher. Por ter que criar a criança sozinha, Hermila tem uma sobrecarga de funções que a exauri e está é a condição de quase todas as mulheres no mundo contemporâneo.

O filme mostra, de certa forma, a exaustão melancólica de Hermila, entretanto, opta-se por dar uma significação sentimental a essa melancolia. Por exemplo, na primeira vez que ela utiliza o orelhão para falar com seu companheiro, seu corpo praticamente dança (ver anexo 13),

todavia na segunda vez que ela utiliza o orelhão ela fica com o corpo rígido e depois de desligar ela precisa se apoiar no batente de uma porta quando percebe que o companheiro não via voltar. Essa melancolia é reforçada quando Hermila vai à rodoviária esperar a chegada de um ônibus de São Paulo, ela aparece sentada em um banco, com a coluna curvada e um olhar distante. Já de noite, depois da chegada do último ônibus de São Paulo, ela caminha entre os ônibus estacionados e, lentamente, se aproxima de um muro onde ela pode repousar os braços e a cabeça. A oposição de luz e sombras dessas imagens melancólicas nos faz lembrar-se das obras do pintor Edward Hopper.

Enquanto Hermila espera a volta do companheiro, ou de que o dinheiro recebido pela venda da rifa seja suficiente para sair de Iguatu, ela reaproxima-se de João, seu ex-namorado de adolescência. Eles passeiam de moto (ver anexo 12), conversam e mantêm algumas relações sexuais. Esses momentos são de entrega mútua dos dois, vemos dois corpos relaxados, entregues a sedução e desejo. No entanto, nas cenas de sexo, o diretor faz questão de mostrar primeiramente só o corpo de Hermila nu, ele deixa para expor o corpo de João posteriormente (ver anexo 8). Em outro momento, a exposição do corpo nu feminino, em contraposição ao corpo masculino do ganhador da rifa, é mais evidente.

O corpo de Hermila é praticamente mostrado de forma oposta quando ela tem relação sexual com o vencedor da rifa (ver anexo 10). Apesar da música colocada para ambientar um clima de sedução e das luzes vermelha brancas piscantes, o corpo da protagonista fica rígido e tenso, nada sensual, mostrando uma encenação oposta à procurada pela ambientação musical e luminosa da cena. O diretor demora em mostrar o rosto do ganhador do prêmio e seu corpo quase sempre aparece fragmentado. De modo que, pode se fazer uma leitura um pouco mais incisiva à

da Oliveira, que vê nesse atraso em mostrar o rosto do ganhador da rifa a marca do olhar masculino pelo filme e que introduz “afetos e códigos sociais opressores”. Esse “olhar opressor” não se limita ao dos personagens, ele também se manifesta nas imagens do filme e, portanto, ao “olhar” do cineasta. Isto é visível na desequilibrada exposição dos corpos, o de Suely e o de seus parceiros, como já comentado. A “noite no paraíso” sempre será a masculina e nunca a feminina, porque mesmo o relacionamento com o João não é suficiente para fazer com que Hermila perca o desejo de se pôr em trânsito.

Além de enquadrada em papéis narrativos de mãe e companheira, Hermila é amiga de Georgina. Antes de iniciar a rifa de seu próprio corpo, ela vende uma rifa de *whisky* para sobreviver e frequenta bailes de forró para divertir-se. É em um baile de forró, realizado em um dos postos de gasolina da cidade (ver anexo 16), que ela conhece uma amiga de sua tia, Georgina, uma prostituta. Ao longo do filme, Hermila aproxima-se de Georgina e de seu trabalho como prostituta para amadurecer a ideia de rifar seu próprio corpo com o objetivo de conseguir dinheiro suficiente para ir embora para uma cidade que esteja o mais longe de Iguatu. Além da rifa, Hermila também trabalha de lavadora de carros, Georgina ao vê-la certa vez, comenta que é primeira vez que vê uma mulher lavando carro. Assim, Hermila passa a ocupar lugares que o patriarcado não considera adequado para uma mulher-mãe: postos de gasolina e bares, embora possamos dizer que o trabalho de lavadora de carro seja mais uma exigência capitalista do que uma abertura para o mundo patriarcal. Nos bailes de forró vemos o corpo de Hermila de uma maneira diferente das anteriores, ela dança muito animada, bebe e dá risada acompanhada, principalmente de sua amiga. Porém, as imagens do filme nos mostram esses corpos compondo uma massa de outros corpos desconhecidos, de maneira que são praticamente indistinguíveis uns dos outros (ver anexo

14). Chen Wei, um fotógrafo chinês, tem mostrado recentemente sobre essa massa indistinguível de corpos em ambientes de festas contemporâneas. Corpos que estão no mesmo lugar, mas não se comunicam nem sequer visualmente.

Por conseguinte, não podemos pensar o corpo de Hermila dissociado do corpo da cidade. Hermila é um corpo que vive e acontece em uma cidade nordestina: Iguatu. Esta cidade é nos apresentada pelas imagens de bairros periféricos, um centro onde são dadas as relações comerciais (ver anexo 15) e postos de gasolina. As casas de arquitetura simples e muito coloridas tornam o bairro periférico onde mora a Avô de Hermila bastante simpático. Em contraste, quando ela começa a vender suas rifas (tanto a de *whisky*, quanto a de seu corpo) o filme mostra o centro da cidade, destacando no grande fluxo de pessoas, homens. As imagens do centro da cidade acontecem com um dinamismo acelerado, dado os cortes entre uma cena e outra de maneira brusca. Outro elemento importante da cidade é o posto de gasolina situado na beira de uma estrada. Além de ser outro ponto de venda de Hermila, nele se misturam moradores da cidade e aqueles que estão apenas de passagem, sendo a presença masculina mais maciça que a feminina.

Há um último ponto a ser abordado aqui, se trata da transitoriedade de identidades de Hermila/Suely. Quando Hermila decide vender a rifa de seu próprio corpo, ela renomeia-se para Suely. Não há uma explicação no enredo para tal decisão, mas Suely seria a identidade de uma mulher mais forte que transgride as leis patriarcais da cidade cearense. Entretanto, ela não deixa de lado as características de Hermila. A transgressão se dá pelo fato de ela não se submeter a um dos papéis que às leis morais do povoado atribui à mulher, que é ficar em casa esperando pelo companheiro enquanto cria o filho e faz bicos mal remunerados para poder sobreviver. Além disso, a rifa do corpo transgride também com o segundo papel atribuído às mulheres do lugar, o de

prostituta. A rifa escancara o esquema que fecha as mulheres a apenas estes dois papéis de trabalhadoras em subempregos.

O filme encerra-se com a partida de Hermila/Suely para Porto Alegre, ela deixa seu bebê aos cuidados de sua avó, João segue o ônibus de moto, mas isto também não é suficiente para que romper com o desejo de Hermila/Suely de viajar e se reconstituir em outro lugar. Isto seria outro ato transgressor da lei, pois segundo a estrutura patriarcal os direitos de ir e vir são majoritariamente masculinos, as mulheres devem ficar em casa, cuidando de seus filhos, companheiros etc, Hermila/Suely, no entanto, prefere ganhar o espaço público do mundo.

Portanto, se trata de saber até qual ponto Hermila/Suely é uma mulher que rompe com artimanhas impostas pela sociedade patriarcal e capitalista quando decide rifar seu próprio corpo. Isto é complexo e levanta indagações sobre as implicações de tornar-se objeto de consumo do desejo masculino e sobre se a abordagem moral, suposta neste primeiro momento, é pertinente para pensa-la.

O debate entre Judith Butler e Laura Mulvey é relevante para pensar estas questões. Começamos por Judith Butler, que elabora a seguinte definição de gênero:

“O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem-sucedidas, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero.” (BUTLER, 2016, p. 69)

Paola Louise Ferreira de Rezende

Em outras palavras, para Butler o gênero é necessariamente pensado dentro de uma estrutura reguladora de poder que são criadas para policiar. É isto que faz de Butler uma feminista foucaultiana, pós-estruturalista. Sobre isso ela comenta o seguinte:

“No espectro da teoria feminista e pós-estruturalista francesas, compreende-se que regimes muito diferentes de poder produzem os conceitos de identidade sexual. Consideremos a divergência que existe entre posições como a de Irigaray, que afirma só haver um sexo, o masculino, que elabora a si mesmo na e através da produção do “Outro”, e posições como a de Foucault, por exemplo, que presumem que a categoria do sexo, tanto masculino como feminino, é produto de uma economia reguladora difusa da sexualidade (BUTLER, 2016, p. 45).

Nesse debate, o corpo é o elemento fundamental para o pensamento de Butler sobre gênero e política. Para isso ela usa o conceito de *performatividade*, isto é, pensar o gênero como atos, gestos e representações construídas:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado (BUTLER, 2016, p. 235).

Portanto, segundo Butler, quando considera a questão de a possibilidade de uma nova política ao tratar a questão do gênero, não haveria um “agente atrás do ato” (p. 245), o agente é

construído no e através do ato, mas sem a estrutura pré-discursiva do eu e de seus atos do existencialismo. E aqui, retomando *O Céu de Suely*, Hermila/Suely é também uma construção que não tem um único agente por trás. Quer dizer, ela resulta da combinação entre o argumento de Simone Lima, a direção de Karim Aïnouz e da atuação de Hermila Guedes, além, evidentemente, do contexto cultural em que esses três personagens estão inseridos.

E é neste ponto que podemos fazer diálogo de Judith Butler com Laura Mulvey. Esta elabora em seu artigo, *Prazer visual e cinema narrativo*, uma crítica à imagem da mulher no cinema dito clássico narrativo. Segundo ela a mulher seria uma imagem ambígua e o homem o detentor do olhar, sendo a representação diretamente ligada ao papel que as personagens desempenham na trama.

Num mundo estruturado por assimetrias sexuais, o prazer de olhar polarizou-se entre activo/homem e passivo/mulher. O determinante olhar masculino projecta a sua fantasia na figura feminina, que é moldada em conformidade. No seu papel tradicionalmente exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e expostas, com a sua aparência codificada para provocar um forte impacto visual e erótico, de tal maneira que possam ser conotadas com a qualidade de serem olhadas (MULVEY, 2011, p. 124).

Porém, o problema não é apenas a representação das mulheres, mas também as leituras que são feitas sobre essa figura no cinema clássico narrativo. Laura Mulvey fundamenta sua crítica com base nas teorias psicanalíticas, principalmente com conceitos freudianos (voyeurismo, complexo de castração, escopofilia, narcisismo, etc.). Tal como ela diz a seguir:

Assim, a mulher enquanto ícone, exposta ao olhar e prazer masculinos, os controladores activos do olhar, ameaça sempre evocar a ansiedade que

Paola Louise Ferreira de Rezende

originalmente significava. O inconsciente masculino tem duas saídas desta ansiedade de castração: a preocupação com a reconstituição do trauma original (investigando a mulher, desmistificando o seu mistério), contrabalançada pela desvalorização, punição ou salvação do objecto culpado (uma saída típica das temáticas do film noir); ou então a completa negação da castração pela substituição de um objecto fetiche ou pela transformação da própria figura representada num fetiche, de forma a torná-la tranquilizante em vez de perigosa (daí a sobrevalorização, o culto da estrela feminina) (MULVEY, 2011, p. 127).

Ora, acima se realizou todo um esforço para desvincular Hermila da narrativa estruturalizante que a coloca dentro um enquadre delimitado pelo olhar diretor masculino. Ou seja, mostrou-se que o corpo da Hermila também é uma potência forte para além do que a narrativa parece mostrar para nós. E este esforço veio em direção contrária às teorias psicanalíticas, isto quer dizer que este esforço é outra maneira de pensar a imagem da mulher no cinema por meio das estruturas, atos, gestos e representações corporais. Por fim, a análise de Laura Mulvey ainda continua inserida na estrutura patriarcal quando pensa a mulher no cinema como mero objeto fetichista do desejo masculino.

Em última análise, este seria o embate entre as duas pensadoras: uma se filia a psicanálise freudiana patriarcal e outra ao pós-estruturalismo, este embora tenha como representantes mais significativos homens, principalmente Foucault, tenta pensar a mulher num papel não passivo, como mero produto dominado.

De modo geral, esta pesquisa teve de lidar com o problema representação das mulheres no cinema brasileiro contemporâneo, especificamente o filme *O Céu de Suely*. Para fazer uma análise crítica trabalhou-se com as divergências e semelhanças entre as feministas Judith Butler e

Laura Mulvey. O filme *O Céu de Suely* está repleto que questões filosóficas, especificamente as questões contemporâneas que englobam o problema de gênero e nesta pesquisa não nos limitamos a pensar a representação da mulher como algo ligado à trama, mas, de forma diferente, como uma *performatividade* que potencializa, em imagem, os atos corporais.

Bibliografia:

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DID, Andre. Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. Site da Abraccine. Disponível em: <<https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>>. Acesso em: 17 de maio de 2017.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica. Braga: Edições Húmus, 2011, pp. 121 – 132.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. O Céu de Suely. Revista Contracampo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/82/festoceudesuely.htm> >. Acesso em: 15 de maio de 2017.

Filmografia:

O CÉU DE SUELY. Direção: Karim Aïnouz. Fotografia: Walter Carvalho. Rio de Janeiro: VideoFilmes Produções Artísticas Ltda, 2006. Ficção, 35mm, cor, 75min, 2100m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85.

ANEXOS:



Anexo 1: Hermila e Mateus; sequência em *super 8*.



Anexo 5: Hermila, sua avó, com Mateusinho no colo, e Maria.



Anexo 2: Hermila e seu bebê chegam em Iguatu.



Anexo 6: Hermila e Georgina bebendo na rua.



Anexo 3: Hermila e Mateusinho.



Anexo 7: Hermila na garupa da moto de João.



Anexo 4: Avó de Hermila dando banho em Mateusinho.



Anexo 8: Hermila e a exposição de seu corpo.

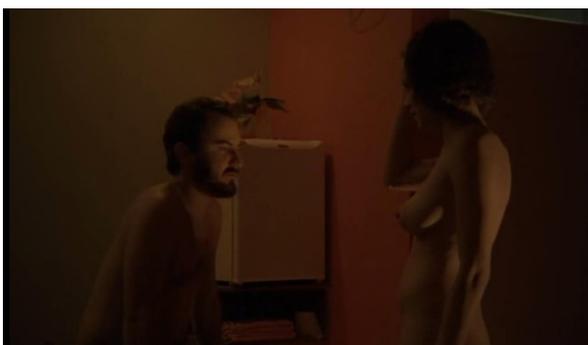
Paola Louise Ferreira de Rezende



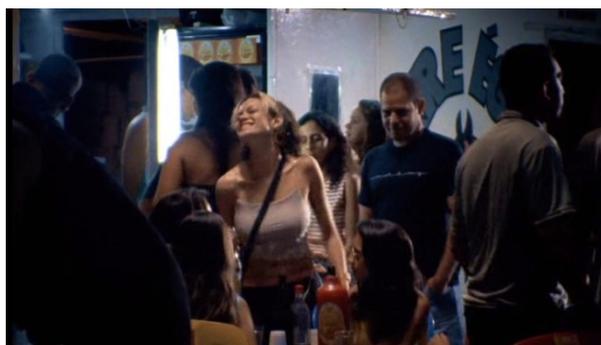
Anexo 9: Relação sexual de Hermila e João.



Anexo 13: Hermila conversando no orelhão.



Anexo 10: "A noite no paraíso"



Anexo 14: O baile de forró no posto de gasolina.



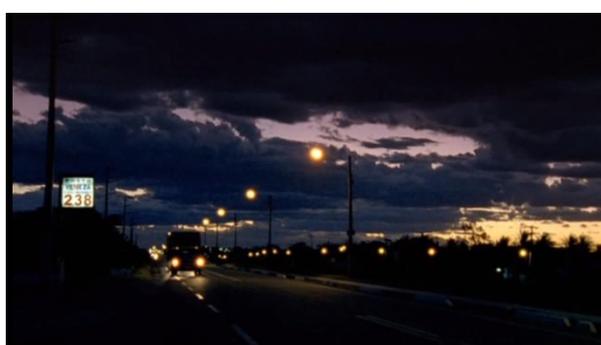
Anexo 11: Hermila na cidade.



Anexo 15: A circulação econômica no centro da cidade.



Anexo 12: Hermila e João andam de moto.



Anexo 16: Posto de gasolina Veneza.

SOFIA Papers

Guarulhos, v. 2, n. 2, 2018 | ISSN: 2176-5960

Edition for the 11th SOFIA at UNIFESP

Blucher