

## FIOS PARTIDOS: ESTAMPAS DE MULHERES EM *O CÉU DE SUELY*

Emanuella Leite de Moraes<sup>1</sup> e Marinyze Prates de Oliveira<sup>2</sup>

Universidade Federal da Bahia, UFBA,  
Salvador. emanurodrigues@hotmail.com; mpratesoliveira@terra.com.br

---

### RESUMO

Este trabalho pretende analisar a construção/ressignificação de imagens de mulheres no filme longa-metragem *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), cuja narrativa é tecida por meio de histórias de diversas personagens femininas, que se entrecruzam no espaço de Iguatu, pequena cidade nordestina, no Brasil. Focalizando especialmente a figura de Hermila, que por meio da decisão em “rifar o próprio corpo”, assume identidades múltiplas, se procurará refletir sobre comportamentos adotados pelas personagens frente a questões como amor romântico, maternidade, sexualidade, liberdade, que ora reforçam, ora confrontam expectativas longamente cristalizadas na cultura ocidental em relação aos papéis sociais a serem desempenhados pelas mulheres.

### PALAVRAS-CHAVE

Mulheres, maternidade, sexualidade, identidades.

---

### 1. INTRODUÇÃO

Durante séculos, as representações promovidas pelas artes em geral – e pelas canônicas, em particular, como a literatura, o teatro, a pintura – reforçaram, em grande medida, os valores, hábitos e expectativas cristalizados no seio das sociedades ocidentais. Tal aspecto ganha especial relevância, quando a questão em foco é a maneira como os perfis das mulheres são traçados nesses territórios. Conforme vêm evidenciando os investimentos analíticos promovidos pelos estudos ditos feministas, que ganharam expressividade sobretudo a partir da década de 1970, muitos aspectos culturalmente naturalizados correspondem, em realidade, a potentes construções discursivas. É em tais suportes teórico-metodológicos que nos ancoraremos para desenvolver as reflexões aqui propostas.

Contemporaneamente, os meios de comunicação de massa – em especial televisão e cinema, de enorme poder de alcance – passaram a ocupar uma posição proeminente quando se pensa em espaços de construção de imagens identitárias. Embora neles se constate frequentemente a tendência a manter o *status quo* representacional, que reduz a diferença a formas perversas de hierarquizações, também é possível localizarem-se investimentos em que é evidente o esforço de certos produtores de objetos artístico-culturais em quebrar os velhos padrões e ressignificar modos de ser e portar-se; de falar e tentar ser ouvido; de exercer, enfim, o direito de ser diferente e respeitado por suas escolhas pessoais. Não se pode esquecer,

---

<sup>1</sup> É doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail: emanurodrigues@hotmail.com

<sup>2</sup> É professora adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail: mpratesoliveira@terra.com.br

por exemplo, que “as muitas formas de experimentar prazeres e desejos, de dar e de receber afeto [...] são diferentes de uma cultura para outra, de uma época ou de uma geração para outra. E hoje, mais do que nunca, essas formas são múltiplas. As possibilidades de viver os gêneros e as sexualidades ampliaram-se” (Louro, 2008: 23). Neste artigo, elegemos como objeto de análise o filme *O céu de Suely* (2006), do diretor Karim Ainouz, cujas personagens femininas – alvos de nossa atenção – pertencem a diferentes gerações e vivem em Iguatu, uma pequena cidade do interior do Ceará, um dos Estados mais pobres da nação brasileira.

## 2. FIOS QUE SE PERDEM NA POEIRA DOS TEMPOS

O filme inicia-se com a fala da protagonista Hermila: “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”. Enquanto a voz de Hermila é reproduzida em *off*, a câmera a filma em super-8: ela está sorridente, caminha e olha para trás em um campo de futebol amador, que parece não abrigar nada além da atmosfera de um grande amor. Aos poucos, vai aparecendo também a imagem de Mateus, correndo atrás dela. Observados entre sorrisos e beijos, por uma câmera que gira eufórica, em sintonia com a emoção trepidante das imagens românticas do casal, eles se apresentam ao espectador como promessa de uma duradoura paixão.

Ao abrir o filme com a cena que compõe o momento de deflagração do amor de Hermila e Mateus, o diretor investe cuidadosamente em cada minúcia: as imagens em super-8, que convidam à sensação de nostalgia daquele romance; as idealizações românticas de Hermila, a ponto de ela se recordar do dia em que Mateus a engravidou; a lembrança tão alegórica do cobertor azul de lã, da cor do céu – sonhado por Hermila e prometido por Suely – o qual testemunha a fecundação do amor entre ela e Mateus e que será também metáfora de um amor que Hermila amargará na solidão. Ainda nessa mesma cena de abertura do filme, quando cessa a voz da protagonista, ouve-se uma música de fundo, premonitória da angústia que ela viverá nos primeiros momentos da trama, marcados pela espera e incerteza em relação à prometida volta de Mateus:

Que bom seria ter seu amor outra vez.  
Você me fez sonhar.  
Trouxe a fé que eu perdi.  
E nem eu mesma sei por que.  
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 música que embala as imagens do êxtase de Mateus e Hermila é como um hino que reverbera nos ansiosos olhos claros, às vezes de um verde azulado, quase celestiais, da protagonista do filme, no princípio da trama. Olhos expressivos que são novamente destacados no momento em que ela, com seu filho Mateusinho no colo, é mostrada dentro de um ônibus a caminho de Iguatu, sua

cidade de origem, no sertão nordestino. Hermila, depois de passar algum tempo em São Paulo, para onde havia fugido com Mateus, impulsionados pelo sonho de refazerem a vida numa metrópole, agora retorna a Iguatu na esperança de encontrar o pai de seu filho, que prometeu também voltar da cidade grande para iniciar com eles uma nova vida na terra natal de ambos.

Assim que o ônibus em que Hermila viaja aproxima-se da cidade, a câmera mostra uma placa, em plano de detalhe: *Aqui começa Iguatu*. Por meio de tal artifício, o diretor anuncia, simultaneamente, o começo de uma nova vida pela protagonista da história, no seu retorno à cidade, à família, à casa – na qual é recebida afetuosamente pela avó Zezita e pela tia Maria – e a reinvenção da própria Hermila, que terá de transmutar-se em Suely. Vinda da maior metrópole do país, de hábitos e costumes tão diversos, a protagonista traz no cabelo tingido de loiro uma promessa de transformação e depara-se com a Iguatu em que tudo parece haver permanecido inalterado: pequena, pouco habitada, com casas desbotadas e miúdas, lugar de ruas descalças, dos meninos soltos jogando bola na rua, dos carros de som que anunciam propagandas e promoções e do trem que corta a cidade como (controverso) símbolo de um progresso que no máximo substituiu os cavalos e carros de bois, meios de transportes tradicionais das pequenas cidades do interior nordestino, pelas motocicletas.

A cidade de origem de Hermila, que sem a coragem e a flutuação dessa personagem parece estática, traz à tona a complexidade e a interioridade emblemática de outras personagens e de suas histórias dissidentes – sempre imbricadas nas dessa anti-heroína – que revelam um rico conjunto de “identidades alternativamente instituídas e abandonadas” (Butler, 2003: 37). No filme, a protagonista pode ser observada como uma espécie de eixo (des)centralizador das histórias de Iguatu, que são vistas e narradas por trás do véus do moralismo e da tradição que guiam o cotidiano de boa parte dos habitantes da cidade. Hermila abala o discurso tradicional da feminilidade, cunhado historicamente pela mentalidade patriarcal, que acabou por naturalizar aspectos que, em realidade, correspondem a construções culturalmente elaboradas, conforme observa Maria Consuelo Cunha Campos:

[a] desigualdade entre os sexos se radica sobre a distinção de papéis biológicos, ela o faz a preço de transformar o que é, tão-somente, diferença, em diferença hierarquizada. Ao estabelecer-se como relação de poder, ela assim passa à ordem da cultura. É o que ocorre na forma histórica do patriarcado, o que se viabiliza ao associar ideológica, arbitrariamente, a secundariedade ao feminino em vista de seu papel de reprodução. Sendo a desigualdade de papéis sociais, atribuídos ao sexo, da ordem da cultura – o que se comprova pela relatividade e particularidade – ela não é condição necessária das sociedades, senão de determinados tipos e organizações de poder destas e, como tal, passível de transformação (Campos, 1992: 115).

*O céu de Suely* é um filme que tem como núcleo principal a história de mulheres fortes, persistentes, verdadeiras sobreviventes nos estreitos limites de uma cidadezinha do interior pobre do nordeste brasileiro, que bem pode ser tomada como metonímia do espaço privado e exíguo reservado secularmente às mulheres no mundo ocidental. O filme de Aïnouz atua sobretudo no sentido de abalar

pretensas verdades e falácias socialmente cristalizadas, a começar pela cena em que Hermila e sua tia, Maria, estão sentadas na calçada e conversam sobre Mateusinho, que dentro da casa chora no colo da bisavó. A tia pergunta a Hermila se o filho chora toda noite antes de dormir e a sobrinha responde que sim, e que, às vezes, ela sente vontade de deixá-lo no meio do mato e sair correndo. Nesse diálogo, a personagem revela, à sua maneira desinibida, a dificuldade de ser mãe, especialmente de ser mãe jovem, aos vinte e um anos, contrariando o discurso culturalmente disseminado do amor materno incondicional, feito de paciência inesgotável e total abnegação. Hermila, ao contrário, assume suas indecisões no papel de mãe, e, assim, ela se afasta da identificação com o “espírito” universal da maternidade comportada e movida a renúncias pessoais.

### 3. A GRANDE MÁTRIA

Na cidade natal da protagonista de *O céu de Suely*, as mulheres desempenham prioritariamente o papel de mães, o que significa dizer que vivem para criar suas famílias, filhos e netos, dedicando-se prioritariamente ao cuidado com os outros, em detrimento de seus próprios anseios e realizações. Tal aspecto acentua-se na medida em que se registra no filme uma ausência generalizada da figura paterna nas famílias de Iguatu. Na casa da avó de Hermila, espécie de matriarca do clã, o avô é ausente e sequer se faz menção a sua existência, situação que se repete, aliás, na casa da ex-sogra e irá se replicar, mais uma vez, na quase família de Mateus e Hermila. O drama dessas personagens coincide com o momento atual em que a família “já não é mais (supondo-se que o tenha sido alguma vez) constituída pela tríade mãe-pai-filho(s): testemunho disso são as ditas famílias monoparentais (na realidade estatística, a mãe como única presença parental após abandono, divórcio ou estupro) [...]” (Mathieu, 2009: 230). Na trama, enquanto os homens se ausentam do papel de pais por morte ou abandono, as mulheres permanecem para cuidar da prole. Em cumprimento a tal destino é que a avó de Hermila, Zezita, recebe a neta e o bisneto como filhos queridos que à casa retornaram, e, apesar de todas as dificuldades materiais, deseja que eles permaneçam lá, sob sua proteção. A devoção de Zezita à família é estridente a ponto de ofuscar seu lugar individual, ou seja, de pessoa com desejos próprios, inclusive no exercício da sexualidade. A avó de Hermila, referência identitária que lhe cabe bem ao longo de *O céu de Suely*, é representada como uma espécie de mulher assexuada, de desejos pessoais não manifestos.

O fato é que, como bem observa Maria Lúcia Rocha-Coutinho, a noção de “identidade feminina” é “construída a partir de um discurso social que visa atender e se adequar às necessidades e mitos de uma sociedade determinada em um momento histórico específico” (Rocha-Coutinho, 1994: 48-9), uma vez que “tal discurso tem, quase sempre, por função, a transformação do diferente em inferior, umas das questões centrais de toda organização social que ‘necessita’ sustentar sistemas de apropriação desigual” (Rocha-Coutinho, 1994: 49). Por meio de tais mecanismos discursivos, as sociedades instituem a univocidade do discurso da identidade ideal, apagando as individualidades das mulheres e reforçando uma perspectiva universalizante, segundo a qual “não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva” (Lauretis, 1994: 207).

Entretanto, as mulheres de *O céu de Suely*, vistas em seu conjunto, rasuram

o discurso uníssono tradicional da identidade essencializada e totalizadora. Se Zezita é construída como uma mulher assexuada, Hermila encarna uma sexualidade heterossexual vibrante, enquanto Maria, sua tia na história, apesar de não assumir sua homossexualidade, oferece pistas claras de seus sentimentos por Georgina. Esta, por sua vez, transita na sexualidade que tende para o bissexualismo, pois se entrega para homens, mas direciona para Hermila, algumas vezes, olhares de coíça e deixa subentendida sua relação com Maria. Está, portanto, com razão Ann Kaplan, quando afirma que os “movimentos de liberação feminina encorajaram as mulheres a tomar posse de sua sexualidade, homo ou hetero. A exibição ostensiva da sexualidade feminina tem sido uma ameaça para o patriarcalismo e tem exigido um nível muito maior de objetividade acerca das causas subjacentes de a mulher ter sido relegada à ausência, ao silêncio e à marginalidade” (Kaplan, 1995: 23).

Tradicionalmente, atributos como “fragilidade”, “intuição”, “abnegação”, “docilidade”, “sensibilidade”, passaram a ser vinculados sobretudo às mulheres e a integrar sua suposta “natureza”, um caráter imutável, à maneira de uma essência. No filme de Karim Aïnouz, porém, as mulheres não partilham das mesmas qualidades e características totalizantes. Hermila, por exemplo, cujo modo de agir foge completamente ao padrão essencializante de mulher enquanto ser frágil, dócil e abnegado, revela-se antes uma mulher forte e determinada, que se move a partir de seus sentimentos e impulsos, contra todos os obstáculos que se colocam em seu caminho: primeiro, ela foge de Iguatu para viver seu grande amor com Mateus; no retorno à cidade, e enquanto aguarda a chegada de Mateus, vive com João o princípio de um caso, mas não se rende à promessa de uma vida estável para ela e o filho; em falta de qualquer outro bem do qual pudesse dispor, decide rifar o próprio corpo – do qual, é oportuno que se diga, nem sempre as mulheres foram donas – para realizar o sonho de possuir um teto sob o qual pudesse se abrigar com o filho; mais tarde, ao invés de usar o dinheiro obtido com a rifa para a compra da casa, decide, surpreendentemente, investir em uma passagem para o lugar mais longe possível de Iguatu.

#### 4. FAZENDO DESTINOS

Com seu espírito livre e após a frustração com o primeiro amor, a protagonista do filme de Karim Aïnouz é um ser desejante de transformação, que foge das possibilidades impostas, com bravura e persistência. Dessa maneira, ela escapa daquele conjunto esboçado e fixo de mulheres que “[...] devem atender às necessidades dos outros, ser responsáveis pelo bem-estar de sua família, pela felicidade e sucesso de seus filhos [...]” (Rocha-Coutinho, 1994: 59). Na contramão dessa expectativa, Hermila é uma mulher aprendendo um novo modo de ser mulher, uma vez que constrói suas formas próprias de conduta em relação à vida. A anti-heroína de *O céu de Suely* deflagra para si e para todas as outras mulheres de Iguatu sua mobilidade, rasurando a visão de “guardiãs da tradição e dos laços de família” (Rocha-Coutinho, 1994: 59). O que está claro no filme de Aïnouz é que o destino da protagonista é fazer destinos, uma característica que não agrada os olhares da sociedade punitiva e vigilante de Iguatu, cuja mentalidade é personificada tanto na moradora que agride Hermila, tanto na avó que também a esbofeteia, ao saberem que está rifando o próprio corpo, por identificarem nela um sinal de perigo contra a moral local. Afinal, a terra natal de Hermila é como tantas outras cidades patriarcalistas, nas quais se concede aos filhos a “benção” para saírem de casa, no intuito de conquistarem um futuro em outro lugar, e se delega às filhas a saga resignada

de ficarem ao lado das mães e da família, a fim de preservá-la.

A diferenciação entre os gêneros, no que se refere ao direito à mobilidade, pode ser observada em um diálogo pontual de *O céu de Suely*, que está presente na cena em que Hermila vai visitar a mãe de Mateus. Após ligar diversas vezes para São Paulo à procura do companheiro, Hermila descobre que ele mudou de endereço e sequer a avisou. Então, decide ir até a casa da mãe de Mateus na esperança de ter notícias mais precisas dele. Ao chegar lá, com Mateusinho nos braços, ela descobre que a ex-sogra não apenas sabe do paradeiro do filho, como tem recebido frequentemente notícias e até dinheiro dele, como atesta a geladeira recém-comprada. Hermila ouve da sogra a confissão de que ela apóia a decisão do filho em não mais retornar a Iguatu para refazer a vida ao lado da família. Em suas palavras, direcionadas a Hermila em tom soberano, Mateus é apenas um rapaz de vinte anos, novo demais para enfrentar as responsabilidades de pai e marido. Nessa cena, a mãe de Mateus reproduz o discurso convencional de que o homem tem maior direito à liberdade e a ganhar o espaço público da vida, ignorando a também jovialidade perdida de Hermila, uma moça de vinte e um anos, que terá, a partir de então, de criar seu filho sozinha. Mateus, por sua vez, liberado moralmente pela mãe para seguir a vida livre da teia familiar, tende a confirmar o direito masculino à saída “platônica da caverna-útero, do senso comum ao conhecimento, o deixar para trás o mundo privado, obscuro, da família em direção à hegeliana maturidade, a saída da heteronomia para a autonomia enquanto passagem natureza/liberdade, associada ao afastamento do homem da proximidade feminina em que tem início a vida” (Campos, 1992: 122). Seguindo-se essa linha de pensamento, pode-se afirmar que, metaforicamente, Mateus afastou-se primeiro de sua mãe, sua caverna-útero e ameaça de aprisionamento, em direção à liberdade ofertada pela cidade grande, São Paulo, no momento em que fugiu de Iguatu, ao lado de Hermila. Em princípio, ele priorizou viver um grande amor com ela, fez promessas de felicidade e um filho. Porém, quando este amor desencadeou novo organismo, o da família, concretizado pelo nascimento de uma criança, Mateus afastou-se da segunda caverna-útero, Hermila, não apenas sua companheira como também mãe de seu filho. Todavia, nem após certificar-se do abandono de Mateus, Hermila se fragilizou ou sentiu-se incompleta pela falta de uma companhia masculina que garantisse o sustento dela e do filho. Pelo contrário, seu comportamento, a partir de então, se configurará como uma contestação aos hábitos culturais cultivados em Iguatu por homens e, especialmente, pelas demais mulheres.

##### **5. ESTAMPAS REDESENHADAS: HERMILA(S) E/OU SUELY(S)**

A protagonista de *O céu de Suely* torna-se um borrão na feminilidade tradicional de Iguatu, não por mera rebeldia inconsequente, mas por coragem e ousadia de encarnar papéis que não foram estipulados, culturalmente, como sendo seus. Em uma cena do filme, Hermila aparece trabalhando como lavadora de carros em um posto de gasolina e Georgina, ao observá-la executar tal função, diz ser a primeira vez que ela vê uma mulher lavando carros. Indiferente ao comentário, ela continua seu trabalho, demarcando sua posição autônoma diante da sociedade. A anti-heroína, através de seus comportamentos transgressores da ordem vigente – diga-se de passagem, da ordem social masculina que “está tão profundamente arraigada que não requer justificação: se impõe a si mesma como auto-evidente e é considerada como *natural*” (Lamas, 2000: 19) – recria seus espaços de vivência e convivência e

reinventa, dessa forma, a própria Iguatu, contribuindo para inaugurar novas formas de atuação social e pessoal das mulheres.

Seu próximo passo é vender rifas de uísque por Iguatu para sobreviver, o que a faz circular por lugares tradicionalmente impróprios para mulheres – bares e postos de gasolina, nos quais muitos homens se abrigam e se embriagam. Da experiência com rifas, do tratamento recebido dos homens, da amizade com Georgina, que ganha a vida como prostituta, Hermila sintetizou a ideia de rifar o próprio corpo como meio de fazer dinheiro, ou melhor, decidiu transmutar-se em Suely, que não se portará como uma “mulher de família” dentro dos padrões morais vigentes, muito embora a venda do corpo, objeto de desejo dos homens, seja um meio de garantir a sobrevivência e a realização do sonho de comprar uma casa para ela e o filho. Na verdade, Suely – a reinvenção de Hermila – é a única capaz de salvá-la da pobreza e da estaticidade mórbida de Iguatu. Na rifa que vende para os homens da cidade, ela promete, ao parceiro que for sorteado, e que não passará pelo crivo de sua escolha, uma noite no paraíso com Suely. Essa atitude da protagonista lança-a na contradição de buscar ser uma mulher financeiramente independente sem conseguir escapar a tornar-se um objeto de consumo masculino (ou até mesmo uma mãe devotada que não mede sacrifícios para proporcionar bem-estar a seu filho). Porém, tal questão pode comportar uma outra leitura: de aparente objeto de uso, Hermila se transforma em sujeito da situação, ao subverter o desejos dos homens em possuí-la, em um meio para concretizar seus projetos pessoais.

A protagonista do filme de Aïnouz tem a capacidade de transitar por diferentes e contraditórias identidades: a de Hermila e de Suely simultaneamente, apresentando-se como uma mulher ambivalente por força das situações que a oprimem. Uma noite no paraíso com Suely equivale, para o homem premiado, a ter acesso exclusivo ao corpo/céu de Hermila, que está pela primeira vez se prostituindo. Na verdade, a própria protagonista recusa a condição de prostituta, conforme explica à tia: putas são aquelas que trepam com vários homem e ela só trepará com um. Nesse sentido, é emblemática a cena em que ela se encontra no quarto com o homem sorteado, que deverá desfrutar do seu céu/sexo. A protagonista mostra-se tensa, tira as roupas com pressa e olha para baixo durante quase todo o tempo, demonstrando quanto se sente pouco à vontade naquela situação. Mas é na forma patética como dança, a pedido do sorteado, que fica evidente para o espectador quanto o céu que ela oferece ao homem, sedento de prazer, significa para ela uma descida aos infernos. No entanto, exercitando a racionalidade, tida como característica pouco feminina, ela persiste no cumprimento da promessa feita ao sorteado, transformando esse ato em uma espécie de rito de passagem, que lhe trará os recursos financeiros necessários a uma mudança radical.

## 6. (IN)CONCLUSÃO

O filme de Aïnouz se encerra com um plano de detalhe da placa fixada na saída da cidade onde Hermila por um dia foi Suely: *Aqui começa a saudade de Iguatu*. A cidadezinha do interior cearense, microcosmo da mentalidade patriarcalista e do aprisionamento das mulheres, agora vai ficando para trás, como ao passado vão sendo igualmente relegadas pela personagem as amarras que a atavam a um comportamento recebido como herança de outras mulheres da família, mas que ela não mais deseja carregar consigo. Como Mateus, Hermila ganhará o mundo e o espaço público da vida, igualando-se a ele no direito de ir e vir, aventurar-se pelo

mundo e construir-se como sujeito de sua história. As contradições e transgressões da protagonista, vivenciadas na sua terra natal, confirmam que “a realidade é socialmente construída e o saber é uma construção do sujeito, mas não desligada da sua inscrição social” (Arruda, 2002: 131). Se quando chegou a Iguatu ela trouxe o filhinho nos braços, agora parte sem ele, deixando-o com a avó e a tia na Cidade-Mãe, não se sabe por quanto tempo, e desvencilhando-se dos limites que a maternidade impõe compulsoriamente à realização feminina. Iguatu, após a passagem desafiadora de Hermila, nunca mais será a mesma. Esta, por sua vez, sai de lá profundamente transformada, após as fortes experiências vividas como Suely, e mais preparada para enfrentar o desconhecido e vasto mundo que se descortina a sua frente, em uma aventura que poderá conduzi-la à realização de desejos e projetos ou, em outras palavras, ao encontro de si mesma. Em *O céu de Suely*, a protagonista incorpora a capacidade de transformação das “mulheres”, relevando ser esta uma categoria que se modifica, isto é, “na qual os seres femininos podem estar posicionados de formas bastante diferentes, de modo que não se pode confiar na aparente continuidade do sujeito *mulheres*” (Costa, 2002: 71).

Apropriando-se da terminologia cunhada por Michel Foucault, que ao refletir sobre a eficácia “dos mecanismos, das técnicas, das tecnologias de poder” (Foucault, 1999: 288), cunha um elemento operador de análise, Teresa de Lauretis (1994) vê o cinema como uma “tecnologia de gênero”, que há décadas funciona, eficientemente, na disseminação e reprodução de estereótipos que reforçam a subalternização social das mulheres. Embora falando enquanto Outro – já que se trata de um indivíduo do gênero masculino – Karin Aïnouz, ao desconstruir o discurso da dependência feminina, utiliza-se igualmente do cinema enquanto uma tecnologia de gênero. Mas, ao contrário de tantos outros filmes, nacionais ou oriundos do cinema dominante, que ratificam desenhos incômodos e inaceitáveis, em *O céu de Suely* ele promove uma ressignificação das imagens das mulheres que, em lugar de reforçar, corrige antigas distorções na representação de personagens femininas. Através do exemplo do filme de Aïnouz, “[a]fasta-se (ou se tem a intenção de afastar) proposições essencialistas sobre os gêneros; a ótica está dirigida para um processo, para uma construção, e não para algo que exista *a priori*” (Louro, 2010: 23).

Cada uma das personagens abordadas carrega (uma) singularidade e (uma) subjetividade que a distingue das demais. Cada mulher é única. Cada uma delas é uma possibilidade, entre tantas outras, de “ser”, de “realizar-se”, de “tornar-se mulher” (ao seu modo e à sua escolha), no dizer célebre de Simone de Beauvoir. Todas elas – mulhere(s) – “conjugam” o plural dos significados e sentidos distintos capazes de atribuírem às suas vidas. Pertencentes à instância do “feminino”, as personagens representadas na tela revelam os “interiores” irregulares deste gênero, portanto, emergem das suas fissuras e dissensões. Neste caso, há de se considerar que “a representação do gênero é a sua construção” (Lauretis, 1994: 209), o que se dá mediante a desconstrução “daquilo *que é*” na mulher, em favor “daquilo *que pode ou não ser*” nela. Portanto, com esse filme, de final inteiramente aberto, o diretor convida solidariamente os espectadores – mulheres e homens – a pensar em uma nova versão da história, na qual as hierarquizações sejam, cada vez mais, substituídas por imagens positivas da diferença. //

## REFERÊNCIAS

- Arruda, A. (2002) 'Teorias das Representações Sociais e Teorias de Gênero', *Caderno de Pesquisas*, 117: 127-47.
- Butler, J. (2003) *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Campos, M. C. C. (1992) 'Gênero' in Jobim, J. (ed.) (1992) *Palavras da Crítica*, Rio de Janeiro: Imago, pp. 111-25.
- Costa, C. L. (2002) 'O Sujeito no Feminismo: Revisitando os Debates', *Cadernos Pagu*, 19: 59-90.
- Foucault, M. (1999). 'Aula de 17 de Março de 1976' in Foucault, M. (1999) *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975 – 1976)*, São Paulo: Martins Fontes, pp. 285-315.
- Kaplan, E. A. (1995) *A Mulher e o Cinema*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Lamas, M. (2000) 'Gênero: Os Conflitos e Desafios do Novo Paradigma', *Proposta*, 84/85: 12-25.
- Lauretis, T. (1994) 'A Tecnologia do Gênero' in Hollanda, H. B. (ed.) (1994) *Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura*, Rio de Janeiro: Rocco, pp. 206-42.
- Louro, G. L. (2010) 'A Emergência do Gênero' in Louro, G. L. (2010) *Gênero, Sexualidade e Educação: Uma Perspectiva Pós-estruturalista*, Petrópolis: Vozes, pp. 14-36.
- Louro, G. L. (2008) 'Gênero e Sexualidade: Pedagogias Contemporâneas', *Pro-Posições*, 56: 17-23.
- Mathieu, N. C. (2009) 'Sexo e Gênero' in Hirata, H. et. al. (eds.) (2009) *Dicionário Crítico do Feminismo*, São Paulo: Unesp, pp. 222-30.
- Rocha-Coutinho, M. L. (1994) *Tecendo por Trás dos Panos: A Mulher Brasileira nas Relações Familiares*, Rio de Janeiro: Rocco.