



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte
e Nordeste de Estudos e Pesquisas
sobre Mulher e Relações de Gênero

“QUE HORAS ELA VOLTA?”: MULHERES NA DIREÇÃO EM DEBATE SOBRE GÊNERO E POBREZA

Jesana Batista Pereira

Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas – UNIT/AL
jesanabpereira@gmail.com

Resumo: O presente trabalho faz parte de pesquisa em andamento acerca do pensamento de cinema sobre mulheres, relações de gênero e classe/etnia nos filmes de ficção no Brasil a partir do olhar de diretoras. Especificamente aqui será tomado o filme “QUE HORAS ELA VOLTA?” (2015) escrito e dirigido por Anna Muylaert. Um dos sinalizadores para a escolha do referido filme está na emergência de mulheres na direção após o cinema da “retomada”. Sabe-se que na antropologia, literatura e cinema, especialmente, os estudos sobre relações de gênero, poder e feminismos, com foco nos sistemas de representação, acenderam a preocupação específica com as implicações culturais e políticas das narrativas cinematográficas e seus processos de invenção e criação de alteridades. O filme traz questões para se refletir sobre os desafios da agenda gênero e pobreza e a questão da desigualdade entre as próprias mulheres. A análise se ateve na seguinte questão norteadora: Como conciliar a diversidade, os diferentes protagonismos e a ideia de classe social enquanto categoria identitária? Em termos metodológicos, pretende-se trilhar os seguintes itinerários de questões: Quem fala? De onde fala? Para quem fala? O que fala?

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Mulheres, Diretoras, Gênero/classe/etnia.

INTRODUÇÃO

Este trabalho está ligado a pesquisa em andamento, que tem como objetivo refletir acerca do pensamento de cinema sobre mulheres, relações de gênero e classe/etnia nos filmes de ficção no Brasil a partir do olhar de diretoras¹. Especificamente, aqui será tomado o filme “QUE HORAS ELA VOLTA?” (2015), escrito e dirigido por Anna Muylaert, em que um dos sinalizadores para a sua escolha está na ligação que tem com a emergência de mulheres na direção após o cinema da “retomada”². Irei, aqui me ater em reflexões no âmbito das categorias feministas de gênero e classe a partir do que se pode entrever, do ponto de vista da narrativa, de aspectos concernentes a territórios de desigualdade e opressão entre as

mulheres protagonistas do filme, instados em um cenário onde as relações de gênero, a divisão de trabalho doméstico e a questão geracional levam a um ensaio inconclusivo sobre subjetividade, protagonismos e pobreza enquanto signo que perpassa as fronteiras do conceito de classe social como categoria identitária.

Teóricas críticas feministas (LOURO, 2000; MULVEY, 1983; bell hooks, 1995; LAURETIS, 1987; RUBIM, 2004, 2013) tem tomado as narrativas fílmicas como espaços ficcionais de reflexão sobre os aspectos, culturais, éticos e políticos inseridos nas relações de opressão entre os gêneros, rasurando a estrutura de representação da realidade nas narrativas fílmicas

¹ Os dados sobre filmes de longa-metragem e de ficção no Brasil já conta com o OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, criado em dezembro de 2008. Segundo o site da própria ANCINE, ele “tem por objetivo a difusão de dados e informações qualificadas produzidas pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE)”. Os dados são recolhidos e sistematizados a partir do trabalho de fomento, regulação e fiscalização da ANCINE. “As informações são fornecidas pelos próprios agentes de mercado com base nas respectivas obrigações legais, consolidadas pelas diferentes áreas da agência e disponibilizadas à sociedade pelo OCA” (ANCINE, OCA, 2018).

² “O termo ‘retomada’ passou a ser utilizado pela mídia para designar este novo ‘movimento’ ou ciclo do cinema nacional. Com a utilização do termo para nomear o livro de Lúcia Nagib, esta designação foi consolidada, afirmando-se também no campo acadêmico. Em verdade, ele indica não apenas a ampliação do número de

filmes produzidos e lançados, mas também a expansão do público do cinema brasileiro, com sucessos como *Carlota Joaquina* de Carla Camurati (1995), primeiro sucesso de público da ‘retomada’; *O quatrilho* de Fábio Barreto (1995) e *Central do Brasil* de Walter Salles (1998), para citar apenas os primeiros, pois mais recentemente outros títulos poderiam ser lembrados como, por exemplo, *Cidade de Deus* e *Carandiru*. Indica ainda o retorno dos filmes brasileiros aos festivais e às premiações internacionais, como acontece com *Central do Brasil* vencedor do Urso de Ouro em Berlim, em 1998, e as indicações de *O quatrilho*, *Central do Brasil* e *O que é isso, companheiro?* (1997) de Bruno Barreto para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Sugere igualmente a emergência de muitos novos cineastas. José Álvaro Moisés, ex-Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura, calcula que entre 1994 e 2000 tenham surgido no país 50 novos cineastas” (RUBIM, 2007, p. 4).

nitidamente pautadas na ideologia patriarcal. O pós-estruturalismo e os estudos pós-coloniais tem denunciado as vozes que dizem o que o outro é, as estratégias discursivas que funcionam em nome do “povo”, da “nação”. Homi Bhabha (1998, p.199) coloca uma questão que é um grande desafio para a batalha disciplinar em tempos de pluralismo neoliberal, qual seja: “[...] de que modo formam os sujeitos para além das ‘partes da diferença’? (raça, classe, gênero)”. Este é um dos desafios que me motivaram a propor esse trabalho. Trilhar os seguintes itinerários de questões: Quem fala? De onde fala? Para quem fala? O que fala? constitui o aporte metodológico escolhido. Parto, aqui da perspectiva de que o cinema representa um produto cultural e político de relevante impacto social. A narratividade no cinema como “o outro do social” e como “manifestação de tramas de ideias” (DELEUZE, 1992, p. 77) engendra agentes de enunciação, as personagens, que anunciam um porvir, uma utopia, uma visão da sociedade e uma visão sobre si mesmas.

ALGUNS APORTES TEÓRICOS

O surgimento de uma consciência crítica feminista, quer dizer, uma consciência da opressão e subordinação das mulheres no ocidente

se dá a partir do século XVII com o advento do capitalismo e início da modernidade. Esta consciência pode ser identificada a partir dos ideais liberais de igualdade, da noção de indivíduo, das revoluções burguesas e revolução francesa. Enquanto doutrina o feminismo “prioriza a igualdade entre os sexos e a redefinição do papel da mulher na sociedade [...], pressupõe o surgimento de uma consciência de gênero feminina [...]” (SARDENBERG e COSTA, 1994, p. 83). É que nem todas as lutas por questões específicas à condição de mulheres implica o questionamento e reconhecimento da sua situação na sociedade. A constituição de uma teoria feminista recorre às questões da sexualidade, da libido, da repressão, bem como a categorias de alienação/consciência e revolução que serviram de base aos discursos marxista e existencialista. O feminismo enquanto movimento social que eclode no final da década de 1960 nos países de capitalismo avançado, questiona a divisão tradicional dos papéis sociais entre homens e mulheres. Nega o social como naturalmente dado. As mulheres – salientando seu caráter não ontológico, mas histórico-social de brancas, ocidentais e intelectuais - se descobrem e quer-se sujeito de si próprias, o que

implica a constituição de um espaço exclusivo de atuação política.

O uso da categoria gênero marcou o início de um novo debate em torno de questões relativas às mulheres e de definições das relações sociais entre os sexos. A identidade de gênero vai operar em dois níveis: é percebida como forma de classificação social a ser investigada e como dado constitutivo da identidade do sujeito. Se o feminismo afirma a importância da identidade de gênero, ele defronta-se também com uma questão central: o que é ser mulher?

Em um primeiro momento ser mulher aparece como uma categoria ontológica universalizável, que anula seu caráter de alteridade. O debate em torno do conceito de cultura traz contribuições decisivas para as questões feministas e femininas, uma vez que se percebe que toda realidade é socialmente construída e o comportamento prático, bem como a vida real e concreta, são instituídos por ideias dominantes em relações de poder e controle. Isto alimentou a contestação das mulheres de sua condição como inscrita numa natureza imutável. O pressuposto de uma humanidade feminina indiferenciada é desmistificado. Em um segundo momento, calcado na elaboração de uma epistemologia que questiona as bases da

filosofia platônica e cartesiana, baseada na objetividade, na abstração e nas generalizações, o conceito de gênero passa a abarcar as dimensões da subjetividade e da concretude como categorias epistêmicas maiores. Estas contribuições podem ser vistas como diretamente relacionadas ao estudo clássico de Joan Wallace Scott (1995). O gênero é tomado por Scott como um elemento constitutivo das relações sociais, fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e como a primeira forma de dar significado às relações de poder. Segundo a autora o gênero permeia todas as experiências humanas e todas as relações sociais, e a categoria relações de gênero permite perceber que as diferenças entre os sexos são socialmente construídas e não naturais. Esta desmistificação das diferenças entre os sexos exige também que se enfatize o caráter relacional dos conceitos de gênero e sexualidade. Assim, as categorias gênero e sexo apontam para a dimensão simbólica das diferenças sexuais e das definições sobre o que é uma mulher ou o que é um homem. Foi decisiva a explosão dos movimentos de contracultura na década de sessenta no que tange a expressões de inconformidade em relação aos arranjos sociais e políticos tradicionais. Momento também em que:

“militantes feministas participantes do mundo acadêmico vão trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam, impregnando e contaminando o seu fazer intelectual com a paixão política” (LOURO, 2008, p.16).

Muitas se voltaram para os estudos sobre a representação da mulher, assim como da sexualidade feminina nas artes – literatura, cinema, pintura, televisão – e buscaram identificar que lugar as mulheres ocupavam nestes meios de expressão estética, evidenciando as expectativas impostas a elas por meio daqueles repertórios e assim poderem quebrá-las ou subvertê-las.

Nesse sentido, o cinema pode ser entendido como uma das grandes telas em que, poderosamente e sedutoramente, a fantasia, o sonho e a imaginação mobilizam aspectos culturais e políticos significativos de uma época e também ressuscita arcaísmos das mais diversas fontes imaginárias. Nesta grande tela, representações de gênero, sexuais, étnicas e de classe são continuamente reiteradas, legitimadas ou marginalizadas, principalmente no feitiço do cinema como indústria de bens de consumo cultural. Estudiosas feministas nas últimas décadas vêm propondo análises fílmicas em que o prazer visual, a política sexual, a representação da mulher, a ótica masculina, o voyeurismo

e o fetichismo são tomados como temas centrais. Teresa de Lauretis, por exemplo, uma das mais importantes teóricas fílmicas feministas, toma o cinema como uma

“prática de linguagem, um movimento permanente de representações, no qual a mulher é, geralmente, uma referência e onde ela é também, em certa medida, tornada prisioneira” (apud LOURO, 2000, p. 424).

Apresentadas como uma figura frágil e sensível, através de um discurso construído no contexto de uma sociedade burguesa, as mulheres tiveram por muito tempo um papel muito claro a desempenhar até o século XIX – o de dona-de-casa, mãe e esposa. Pensando nas representações das mulheres na atualidade (principalmente a partir dos anos 1980 do século XX) pode-se considerar que a sua imagem continua, na grande maioria das representações, construída sobre as bases e reflexos daqueles estigmas. No entanto Rubim (2007, p. 10) adverte que:

“[...] no Brasil e na Argentina, a existência de ditaduras militares, antes da “retomada” das cinematografias nacionais [...] dificultou, mas não conseguiu bloquear as transformações sociais que repercutem na situação da mulher e as reflexões acerca do novo papel e da nova representação assumidos pelas mulheres. Investigar como as tais mudanças se expressam em olhares cinematográficos femininos torna-se significativo”.

No cinema brasileiro, somente em 1930 que se teve uma diretora

brasileira. Foi a cineasta Cleo de Verberena (1909-1972), que concebeu, produziu, dirigiu e estrelou o filme **O mistério do dominó preto**, um longa-metragem. Ela e o marido, César Melani construíram um estúdio no bairro de Prazeres importando todo o equipamento da França, fundando a Épica Film (SCHUMAHER e BRAZIL, 2000). De 1897 até a década de 1960 apenas seis mulheres dirigiram longa no Brasil. A partir dos anos de 1970, em decorrência do feminismo e da revolução sexual, despontam nomes como Tereza Trautman, Vanja Orico, Rose Lacreta, Lenita Perroy, Ana Carolina e Maria do Rosário Nascimento e Silva. Depois dos anos de 1980, entram nos bastidores Tizuka Yamasaki, Suzana Amaral, Adélia Sampaio, Lúcia Murat, Maria Letícia, Tetê Moraes, Ítala Nandi e Norma Bengell. É nos anos de 1990, com o Cinema da Retomada, que se dá um boom de mulheres na direção de longas – Carla Camurati, com “Carlota Joaquina – Princesa do Brasil” (1995), é o símbolo do período. O Cinema da Retomada aos poucos vai revelando diretoras de longas-metragens que vão

lapidando seus nomes na história do cinema brasileiro, tais como Sandra Werneck, Helena Solberg, Tata Amaral, Eliane Caffé, Laís Bodanzky, Sandra Kogut, Lina Chamie, Maria Augusta Ramos, Mara Mourão e Anna Muylaert (LEITE, 2005). A partir destas produções, estereótipos presentes no imaginário da representação das mulheres socialmente estigmatizadas vão sendo constantemente apresentados (e contrastados) em sua representação fílmica. A seguir irei trazer alguns trabalhos que tomaram as mulheres no cinema brasileiro como reflexão.

MULHERES NO SIGNO BRASIL DO CINEMA NACIONAL

Trago aqui algumas análises de filmes como maneira de apresentar, de forma breve, diferentes pontos de vista tomados sobre mulheres, gênero, classe e feminismo.

Moreira (2015), ao tomar 25 filmes brasileiros contemporâneos e discorrer sobre as representações da mulher, encontra nesse inventário de filmes³ que:

³ Os filmes são: AÏNOUZ, Karim. **O céu de Suely**. Rio de Janeiro - RJ: Videofilmes, 2006. //ALVARENGA JÚNIOR, José. **Divã**. Rio de Janeiro - RJ: Total Entertainment, 2009. //AMARAL, Tata. **Antônia**. São Paulo-SP: Coração da Selva Transmídia, 2007. //BALDINI,

Marcus. **Bruna Surfistinha**. Rio de Janeiro - RJ: TV Zero Cinema Ltda., 2011. //BRANT, Beto e CIASCA, Renato. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. São Paulo - SP: Drama Filmes, 2011. //BRANT, Beto. **Crime delicado**. São Paulo - SP: Drama Filmes, 2006.

“[...] se por um lado ainda persiste a representação da mulher enquanto objeto de desejo sexual, em alguns poucos filmes, por outro lado, a mulher passa a ser representada enquanto protagonista de sua vida, em maior parte dos filmes analisados. E o quadro apresentado evidencia que algumas questões prementes sobre a mulher têm sido trazidas à discussão através dos filmes: os direitos da mulher, a busca pela realização sexual, a crise da instituição social do casamento, as dificuldades em conciliar vida profissional e vida familiar, dentre outros” (MOREIRA, 2015, p. 197).

O autor aborda um número significativo de filmes onde representações sobre a mulher são enunciadas a partir de um enfoque sobre “geografias de cinema”.

Araújo (2015) explora as relações do cinema com a história a partir das representações do feminino em três filmes brasileiros de ficção⁴. O foco principal dessa dissertação de mestrado

da autora incide sobre análises a partir de paralelos que estabelece entre uma história do feminismo no Brasil e as exposições do feminino nos filmes escolhidos. Toma os filmes como agentes da História e como documentos históricos. O intervalo de tempo de trinta e quatro anos entre as três obras escolhidas (1977-2011) se encontra dentro do objetivo da investigação na medida que, enquanto dirigidas por mulheres, intentou-se jogar luz sobre a presença cada vez maior de mulheres na direção dos nossos filmes, evidenciando que essa crescente participação de diretoras pode ser lida como conquistas efetivas do feminismo nessa área. As mudanças nas representações do feminino nos filmes arrolados, segundo a

//DHALIA, Heitor. **Nina**. São Paulo - SP: Gullane Filmes, 2004. //DURAN, Jorge. **Proibido proibir**. Rio de Janeiro - RJ: El Desierto Filmes, 2007. //GERBASE, Carlos. **3 Efes**. Porto Alegre - RS: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2007. //GOMES, Marcelo. **Era uma vez eu Verônica**. São Paulo - SP: Dezenove Som e Imagem Produções, 2012. //LAFFITTE, Marcelo. **Elvis & Madona**. Salvador - BA: Hamaca Produções Artísticas Ltda., 2011. //LAGEMANN, Rudi. **Anjos do sol**. Rio de Janeiro - RJ: Cara de Cão Produções, 2006. //MARTINO, Malu de. **Como esquecer**. Rio de Janeiro - RJ: E. H. Filmes, 2010. //PEREIRA, Luis Antonio. **Jogo de xadrez**. Rio de Janeiro - RJ: Eclectic Entertainment, 2014. //PRADO, Marcos. **Paraísos artificiais**. Rio de Janeiro - RJ: Zazen Produções, 2012. //REICHENBACH, Carlos. **Falsa loura**. São Paulo - SP: Dezenove Som e Imagem Produções, 2008. //REICHENBACH, Carlos. **Garotas do ABC**. São Paulo - SP: Dezenove Som e Imagem Produções, 2004. //RICCELLI, Carlos Alberto.

Onde está a felicidade?. São Paulo - SP: Pulsar Produções Artísticas e Culturais, 2011. //ROA, Gustavo Nieto. **Entre lençóis**. São Paulo - SP: Centauro Filmes, 2008. //SALLES, Walter e THOMAS, Daniela. **Linha de passe**. Rio de Janeiro - RJ: Videofilmes, 2008. //SANTUCCI, Roberto. **De pernas pro ar**. Rio de Janeiro - RJ: Morena Filmes, 2011. //TIKHOMIROFF, Michel. **Confia em mim**. São Paulo - SP: Mixer, 2014. //TORRES, Cláudio. **A mulher invisível**. Rio de Janeiro - RJ: Conspiração Filmes, 2009. //WADDINGTON, Andrucha. **Eu, Tu, Eles**. Rio de Janeiro - RJ: Conspiração Filmes, 2000. //WERNECK, Sandra. **Sonhos roubados**. Rio de Janeiro - RJ: Cineluz Produções Cinematográficas, 2010.

⁴ “Mar de rosas (1977), de Ana Carolina, Um céu de Estrelas (1996), de Tata Amaral e Trabalhar cansa (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra” (ARAÚJO, 2015).

autora, indicam que os avanços do movimento feminista também se deram na área cinematográfica, embora os filmes analisados não sejam feministas. A mulher no cinema da ditadura, a mulher no cinema da redemocratização, a mulher no contexto atual são os cenários a partir dos quais os três filmes são enfocados. Sumariamente, *Mar de rosas* (1977) enreda matrimônio, maternidade e liberdade sexual, *Um céu de estrelas* (1996) enreda independência financeira e violência contra a mulher e *Trabalhar cansa* (2011) enreda trabalho informal, dupla jornada e inversão de papéis.

Em outro artigo, com o foco na categoria “mulher subalterna”, nítida aproximação com os estudos pós-coloniais, estudos feministas e estudos culturais, Grijó (2013) no artigo intitulado *A mulher subalterna no cinema brasileiro: representações femininas em “Garotas do ABC” e “Falsa Loura”*⁵ objetiva trazer discussões sobre as noções de:

⁵ Garotas do ABC (2003) de Carlos Reichenbach e Falsa Loura (2008) também do mesmo diretor.

⁶ O autor explica que “[...] A idéia de grupos subalternos defendida parte da contribuição dos subaltern studies, integrado por intelectuais encabeçados por Gayatri Spivak. Estudos desse grupo e de outros pesquisadores contemporâneos acrescentaram mais embasamento teórico ao uso do conceito de “subalterno”, que agora se

identidade cultural, representação e grupo subalterno. O autor explica que o foco das representações incide sobre “mulheres trabalhadoras” que ele considera integrantes dos grupos chamados “subalternos”⁶ no cinema brasileiro. O critério de escolha dos dois filmes, segundo o autor, se liga ao fato de ambos serem do mesmo diretor, com temáticas semelhantes mas com intervalo de tempo entre os lançamentos de cinco anos. Traça um paralelo da representação da mulher subalterna nos dois filmes. Esclarece também que foca a análise nas narrativas das protagonistas e que “tais filmes são agrupados no chamado ‘Cinema Pós-retomada’, principalmente ao grupo de filmes que tem como foco a vida das pessoas socialmente marginalizadas” (GRIJÓ, 2013, p.77). Ao concluir sua análise, Grijó assinala que as mulheres de Carlos Reichenbach nestes filmes, embora representem “as mulheres subalternas das indústrias paulistas” [...] as subalternas brasileiras não falam, mas

ampliou enormemente. O ponto de partida é o conceito estabelecido por Gramsci, ou seja, do camponês meridional particularmente, mas se vai adiante, com o mundo colonial e pós-colonial, o migrante, o refugiado. Para o contexto brasileiro, os favelados, moradores das periferias, migrantes, sujeitos às margens do modo de vida considerado hegemônico” (GRIJÓ, 2013, p. 77).

sim há representação de suas falas, seus sonhos, etc.” (GRIJÓ, 2013, p. 87).

Fernanda Capibaribe Leite (2017) em artigo intitulado **Narrativa em devir: cinema, política do dissenso, gênero e diferença em *Que horas ela volta?*** desenvolve uma interpretação na qual articula as categorias cinema, dissenso, gênero e diferença com o intuito de apresentar uma problemática presente na agenda dos Estudos Feministas no Brasil que seria

“a inserção de mulheres de classe média e alta no mercado de trabalho sendo condicionada ao fato de outras mulheres de classes populares estarem cuidando de seus/suas filhos/as. Essas segundas tendo de abandonar suas próprias famílias a fim de irem morar na casa da ‘patroa’” (LEITE, 2017, p. 4).

Para a autora o filme enreda “micro relações” que seriam concernentes ao panorama histórico-social do cruzamento de gênero e classe no Brasil. Usa o conceito de diferença de Deleuze que opera como interpretante “na figuração dos sujeitos de gênero interseccionados” (LEITE, 2017, p. 6). Jéssica, filha de Val, enquanto sujeito fílmico, é “um operador do dissenso”, uma vez que, instalada na diferença, protagoniza um desvio de tendência. O contexto do trabalho doméstico é tomado

como um território que abriga sociabilidades que ainda são instituídas em grande número de famílias no Brasil. O “dissenso” que leva ao “desvio de tendência” protagonizado pelas personagens Val e Jéssica, elevadas pela autora às categorias representativas de “mulheres, nordestinas e vindas de classe popular”, é um princípio teórico e social tomado a Homi Bhabha em seu livro *O local da cultura* onde ele desenvolve as noções de “tempo pedagógico” e “tempo performativo”. São as articulações destes dois tempos que imprimem na diferença o desvio e o dissenso. Concluindo, Leite (2017) afirma que o dissenso, ao fomentar os fluxos de “permanência e descontinuidades”, pode levar a se pensar em um “devir-feminista como potência” (p. 22).

QUE HORAS ELA VOLTA? - ARREIMATE⁷

Val responde para o neto: daqui a pouco ela volta, é que hoje ela tem aula até mais tarde.

Esta cena não está no filme. Mas no mínimo uma possível sequência que viria depois que o filme termina quando

⁷ Sobre o filme, trailer oficial e sinopse ver <https://www.cafecomfilme.com.br/filmes/que-horas-ela-volta>

Val, tendo saído do emprego de doméstica, diz na cozinha de sua própria casa, já morando com a filha, que ela iria pagar passagem de ida e volta de avião para Jéssica buscar seu neto que ficara no interior de Pernambuco.

Sinalizei no início desse trabalho que me deteria no filme em reflexões no âmbito das categorias feministas de gênero e classe. Com este foco, entrevejo aspectos concernentes a territórios de desigualdade e opressão entre as mulheres protagonistas do filme. No caso, as relações desiguais de gênero entre a empregada doméstica e babá Val e sua patroa. Mas não vejo no conceito de classe social um operador cognitivo para se entender o lugar social protagonizado por Val e sua filha no filme. Vejo relações entre subjetividade, protagonismos e pobreza. Escolho estas categorias para dizer que a pobreza enquanto signo sedimentado na renda como variável, perpassa as fronteiras do conceito de classe social como categoria identitária⁸. E aqui retorno ao que disse no início sobre um dos fatores que me motivaram a desenvolver esse trabalho, ou seja, como coloca Homi Bhabha, tentar compreender de que modo

formam os sujeitos para além das ‘partes da diferença’? (raça, classe, gênero)” (BHABHA, 1998, p.199). Para dar conta de responder essa questão a partir desse ensaio fílmico, propus trilhar os seguintes itinerários: Quem fala? De onde fala? Para quem fala? O que fala?

Quem fala? enquanto agentes de enunciação são as personagens, Val e sua filha Jéssica. De onde fala? Val, por uma questão geracional, a partir do que Jessé Souza (2017, p. 18) chama de “legitimação de uma distinção ontológica entre seres humanos”. Jessé Souza está se referindo, em relação ao cenário brasileiro, à “força de convencimento do culturalismo conservador entre nós”. Se a desigualdade é efetivamente sentida na dimensão das emoções, ela é percebida como “desigualdade ontológica”. É assim que Val percebe a distância que a separa da patroa, por isso seu obsessivo cuidado em manter a hierarquia e os códigos de conduta que a legitima nas relações patrão/empregado. A hierarquia é vista e sentida como natural em seu imaginário. Isto remete ao fato sócio antropológico da instituição imaginária dos “inferiores e desonestos” (SOUZA,

⁸ “O principal aqui é evitar compreender as classes como de modo superficial e economicista, como o fazem tanto o liberalismo quanto o marxismo. Ao perceber as classes sociais como construção sociocultural, desde a

influência emocional e afetiva da socialização familiar, abrimos um caminho que esclarece nosso comportamento real e prático no dia a dia como nenhuma outra variável” (SOUZA, 2017, p.9).

2017) introjetada pelos sujeitos. Para Val, a pobreza é um alter que destina, porque esta enxerga a hierarquia e a desigualdade como naturais. Jéssica já fala de outro lugar. Do lugar da não aderência ao sistema opressor e excludente. Não porque lê o mundo desigual e hierárquico por categorias analíticas e faz frente a ele, mas por ter outra subjetividade e ter desenvolvido outros protagonismos frente às situações de vulnerabilidade. O filme deixa entrever que uma questão de geração pode estar trazendo condicionantes outros nos processos de socialização. Afinal, a globalização democratizou o acesso a uma gama grande de informações advindas de territórios (des)espacializados e imaginários extemporâneos.

Para quem fala? a narrativa e sua direção fala para mulheres em situação de opressão e dominação enquanto sujeitos do discurso que, enredadas a partir de sistemas de ideias, fadam suas vidas a condições sociais e culturais de vulnerabilidade. Acredito que isto se liga a uma opacidade na capacidade de si distanciarem ou desnaturalizarem o imaginário criado pelos dominantes que instituem trajetórias, desejos e sonhos de uma outridade. Imaginário este com o qual operam os supostos de sua própria opressão.

O que fala? que imaginários instituem o concreto e a prática efetiva do dia a dia das mulheres e que antes de se desenhar políticas públicas de promoção da igualdade de gênero e combate à discriminação contra as mulheres ou processos de opressão, talvez pensemos em entender primeiro em quais imaginários as mulheres se enredam.

REFERÊNCIAS

ANCINE – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/sobre-o-oca> >acesso em 25 jan. 2018.

ARAÚJO, Marcella Grecco de. Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção: Mar de rosas, Um céu de estrelas e Trabalhar cansa. **Dissertação** (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2015. Disponível em repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIC/285303 > cesso em 26 dez. 2017.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Conversações** – 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GRIJÓ, Wesley Pereira. A mulher subalterna no cinema brasileiro: representações femininas em “Garotas do ABC” e “Falsa Loura”. **Vozes & Diálogo**. Itajaí, v. 12, n. 1, jan./jun. 2013.

Disponível em <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/download/4275/2634> > acesso em 26 dez. 2017.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, Vol. 3, Nº 2, 1995, p. 465-477.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/81873993/A-Tecnologia-do-GeneroTeresa-de-Lauretis>

LEITE, Fernanda Capibaribe. Narrativa em devir: cinema, política do dissenso, gênero e diferença em *Que horas ela volta?* **DEVIRES**. Belo Horizonte, V. 14, N. 1, P. 86-109, JAN/JUN 2017.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In LOPES, Eliane M. T.; FILHO, Luciano M. F; VEIGA, Cynthia G. (orgs.) **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MOREIRA, Tiago de Almeida. Representações sobre a mulher no

cinema brasileiro contemporâneo. **GeoGraphos** [En línea]. Alicante: Grupo Interdisciplinario de Estudios Críticos y de América Latina (GIECRYAL) de la Universidad de Alicante, 2 de agosto de 2015, vol. 6, nº 80, p. 180-201. Disponível em < <http://web.ua.es/revista-geographos-giecryal> > acesso em 22 dez. 2017.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?** 2015. Duração 114 min.

RUBIM, Lindinalva S. O.. O feminino e o amor no Audiovisual brasileiro recente. In: VII Congresso Latinoamericano de Investigadores da Comunicação - ALAIC, 2004, La Plata. Anais do VII Congresso Latinoamericano de Investigadores da Comunicação - ALAIC, 2004. v. 1. p. 49-56.

SANTOS, D. C.; RUBIM, Lindinalva S. O. Retratos do Cangaço: As representações das relações de gênero no cinema brasileiro da década de 1990. In: IX ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2013, Salvador. Anais Online, 2013.

SARDENBERG, Cecília M. B. e COSTA, Ana Alice A. Feminismos, feministas e movimentos sociais. BRANDÃO, Margarida L. R. e BINGEMER, Maria Clara L. (orgs) **Mulher e relações de gênero**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

SCHUMAHER, Schuma e BRAZIL, Érico Vital. (orgs.) **Dicionário Mulheres do Brasil**: de 1500 até a atualidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCOTT, J. W. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v.20, n.2, jul-dez, 1995

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.