



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**MARA LUCIA SALLA**

**A TEMÁTICA FEMINISTA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO**  
**EM FILMES DIRIGIDOS POR MULHERES**

**Palhoça**  
**2018**



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**MARA LUCIA SALLA**

**A TEMÁTICA FEMINISTA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO**  
**EM FILMES DIRIGIDOS POR MULHERES**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dilma Beatriz Rocha Juliano

**Palhoça**  
**2018**

## FICHA CATALOGRÁFICA

**MARA LUCIA SALLA**

**A TEMÁTICA FEMINISTA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO  
EM FILMES DIRIGIDOS POR MULHERES**

Esta tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 27 de setembro de 2018

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Dilma Beatriz Rocha Juliano  
Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Solange Maria Leda Gallo  
Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ramayana Lira de Sousa  
Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Nádia Régia Maffi Neckel  
Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Lara Pereira  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Ana Maria Veiga  
Universidade Federal da Paraíba

## **AGRADECIMENTOS**

Aos professores que me acompanharam durante os anos dedicados a essa pesquisa. Em especial a Prof.<sup>a</sup> Dra. Ramayana Lira que me apresentou as teorias feministas do cinema e iniciou esta orientação e a Prof.<sup>a</sup> Dra. Dilma Beatriz Rocha Juliano que possibilitou a conclusão desse trabalho.

À minha família que esteve sempre comigo. Em especial a Lilla, a Lu e ao Pedro pela vida compartilhada e aprendizados construídos com amor.

À minha mãe pela inspiração e apoios contínuos.

Ao menino Jesus por me tirar o medo e me devolver a coragem mantendo meus amigos sempre por perto.

## RESUMO

A pesquisa, que ora se apresenta, situa-se na convergência entre filmes dirigidos por mulheres – campo cinematográfico - e a crítica feminista que se processa cotidianamente na vida das mulheres – extracampo. O que se busca verificar é como se processa o diálogo entre campo e extracampo cinematográficos através de filmes dirigidos por mulheres. Para isso, foi realizada uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico visando estudar as teorias feministas, bem como, verificar a relação dessas teorias com a condição da mulher abordada no cinema brasileiro contemporâneo. Como recorte fílmico para análise, foram selecionados: *Chega de Saudade* (2004) e *Que horas ela volta?* (2014), dirigidos respectivamente por Laís Bondasky e Anna Muylaert. Estabeleceu-se como critérios de análise: a) Filmes dirigidos por mulheres; b) Filmes cuja temática esteja em função de protagonistas mulheres; c) Filmes da produção cinematográfica brasileira contemporânea; d) Filmes de longa-metragem, de ficção e narrativos. O filme dirigido por Laís Bodanzky acompanha os apontamentos críticos, preocupando-se em ressaltar formas e fases dos debates feministas. Para o filme dirigido por Anna Muylaertf apresenta-se um roteiro descritivo por cenas, intercaladas pelas análises correspondentes às sequencias na ordem em que elas aparecem no filme. Nos filmes selecionados é possível apontar que o debate feminista entremeia as histórias das protagonistas, ou quando elas próprias mostram dissidência dos modelos dominantes, ou mesmo quando reiteram a dominação, a narrativa fílmica é capaz de promover o debate. A pesquisa evidenciou também que a situação das mulheres “na vida real” mantém dificuldades históricas em relação à escolarização e, conseqüentemente, à inserção no mercado de trabalho. Assim, segue a necessidade de reivindicação por liberdade de circulação, por condições igualitárias nas mais variadas instâncias sociais, assim como no mercado de trabalho e em especial na indústria cinematográfica.

**Palavras-chaves:** Filmes dirigidos por mulheres; Crítica feminista; Cinema; Cinema contemporâneo brasileiro.

## ABSTRACT

The research, which is presented here, is located in the convergence between films directed by women - cinematographic field - and the feminist critique that happens daily in the life of the women - extracampo. What is sought to verify is how the dialogue between film field and extrafield is processed through films directed by women. For this purpose, a qualitative bibliographical research was carried out to study the feminist theories, as well as to verify the relation of these theories with the condition of the woman approached in contemporary Brazilian cinema. As a film cutout for analysis, we selected: *What time does she come back?* (2014) and *Chega de Saudade* (2004) edited respectively by Anna Muylaert and Laís Bodanzky. The criteria for analysis were as follows: a) Women-directed films; b) Movies whose theme is in function of female protagonists; c) Films of contemporary Brazilian cinematographic production; d) Feature films, fiction and narrative films. For the film directed by Anna Muylaert presents a descriptive script by scenes, interspersed by the analyzes corresponding to the sequences in the order in which they appear in the film. The film directed by Laís Bodanzky accompany the critical notes made in relation to the first film, worrying to emphasize forms and phases of the feminist debates. In the selected films it is possible to point out that the feminist debate intersects the stories of the protagonists, or when they themselves show dissidence of the dominant models, or even when they reiterate the domination the film narrative is capable of promoting the debate. The research also showed that the situation of women "in real life" has historical difficulties in relation to schooling and consequently insertion in the labor market. Thus, there is a need to demand freedom of movement, due to egalitarian conditions in the most varied social instances, as well as in the labor market and especially in the film industry.

**Keywords:** Movies directed by women; Feminist criticism; Cinema, Contemporary Brazilian cinema.

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b> - Taxa de analfabetismo da população de 15 anos ou mais de idade, por sexo, segundo os grupos de idade - Brasil – 2010 (em %)......	<b>30</b>
<b>Gráfico 2</b> - Taxa de frequência escolar líquida no ensino médio da população de 15 a 17 anos de idade, por sexo, segundo as Grandes Regiões – 2010 (em %)......	<b>31</b>
<b>Gráfico 3</b> - Taxa de frequência escolar líquida no ensino médio da população de 15 a 17 anos de idade, por cor ou raça, segundo o sexo - Brasil – 2010 (em %)......	<b>31</b>
<b>Gráfico 4</b> – Dados Gerais – Gênero.....	<b>34</b>
<b>Gráfico 5</b> – Longas x Curtas/Média.....	<b>35</b>
<b>Gráfico 6</b> – Tipo de Obra.....	<b>36</b>
<b>Gráfico 7</b> – Fomento Indireto e FSA – Gênero.....	<b>37</b>
<b>Gráfico 8</b> – População Total – IBGE (2010).....	<b>37</b>

## **LISTA DE SIGLAS**

ANCINE - Agência Nacional de Cinema

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MRE - Ministério das Relações Exteriores

SAV-MinC - Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2. A INSUSTENTÁVEL RIGIDEZ DA NORMA .....</b>	<b>20</b>
<b>2.1 Educação de Mulheres .....</b>	<b>25</b>
<b>2.2 Mulheres no Mercado Cinematográfico .....</b>	<b>32</b>
<b>2.3 O Jogo Simbólico do Poder .....</b>	<b>38</b>
<b>3. CHEGA DE SAUDADE.....</b>	<b>51</b>
<b>4. QUE HORAS ELA VOLTA?.....</b>	<b>84</b>
<b>4.1 Heterossexualidade Normativa .....</b>	<b>92</b>
<b>4.2 Mudanças Geracionais/Maternidade .....</b>	<b>100</b>
<b>4.3 Arquitetura Social .....</b>	<b>106</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>118</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>126</b>

## 1. INTRODUÇÃO

As relações sociais são permeadas por um conjunto de crenças e valores que determinam comportamentos, conceitos e embasam decisões, ou seja, atuam como um pré-determinado no modo de ser e agir dos indivíduos, definindo ou criando parâmetros para a afirmação de papéis e lugares na sociedade, ou ainda, fazendo a manutenção desses papéis, pela repetição e manutenção de uma matriz de dominação.

As histórias, em especial as histórias oficiais, configuram narrativas que legitimam, em especial, os discursos hegemônicos, atuando como determinações de poder. Estes discursos, pela sua repetição, podem apagar singularidades e fazer a manutenção de valores que se deseja ver preservados.

Neste contexto, localizamos o cinema como um importante instrumento de reflexão, discussão e questionamento das relações sociais e da forma de ser e de compor o mundo, que tanto podem ratificar paradigmas culturais, quanto questioná-los e desestabilizá-los. Dentre estes paradigmas, o lugar e a relevância da mulher na sociedade e a desigualdade de oportunidades diante da hegemonia masculina-patriarcal se fazem presentes. As histórias que o cinema e, em especial, o cinema clássico tende a contar, denotam que o espaço destinado à mulher permanece restrito, e quase sem nenhuma alteração ao longo do tempo. A desigualdade vista na indústria do audiovisual parece se sustentar ao longo do tempo em uma estrutura de dominação capitalista/patriarcal, o que nos leva a pensar a história das mulheres, no cinema, como uma história de dominação. Há muitas discussões a esse respeito e o movimento feminista que trata desses problemas “causou um impacto enorme na teoria e na crítica do cinema” (SMELIK, 2015, p.1).

Opondo-se à narrativa clássica, o cinema feminista buscou gestos de resistência e emancipação, questionando o aprisionamento das representações clássicas, que segundo suas teóricas tinham a mulher e a feminilidade como mito, assim como homens e masculinidade. Claire Johnston, uma das primeiras críticas feministas que aborda a questão, toma o conceito de

mito de Roland Barthes ao analisar a construção da mulher no cinema clássico como um ideal de “mulher” para o olhar masculino, um estereótipo de representação. Já Laura Mulvey, em seu famoso artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinem*, aborda o problema usando a noção de escopofilia (o gosto por olhar), que, segundo Freud, é um impulso/ímpeto/necessidade fundamental, que atuaria para manter o espectador preso à tela. Essa construção da mulher como mito, aliada a uma linguagem que não deixa visível seus meios de produção, como o movimento de câmera e o corte, por exemplo, cria um mecanismo em que as ideologias podem ser reafirmadas. A grande contribuição dessa fase da crítica feminista do cinema foi a de entendê-lo não mais como “reflexo da realidade” e sim “como a construção de uma realidade parcial” e construída” (SMELIK, 2015, p.1).

A entrada de um número considerável de mulheres na direção cinematográfica, no Brasil, acontece num período conhecido como a retomada do cinema brasileiro<sup>1</sup>. Lúcia Nagib (2002) fez um levantamento da produção cinematográfica brasileira no período de 1994 a 1998. Seu trabalho instiga inúmeras reflexões ao apresentar dados relevantes para o mapeamento da cinematografia brasileira daquele período.

A participação feminina na direção cinematográfica, de pouca visibilidade em registros anteriores ao trabalho de Nagib, chamou a atenção pela aparição das mulheres, num cenário até então predominantemente masculino. No levantamento realizado, Nagib deu visibilidade à expressiva participação feminina, chamada de “fenômeno inusitado e maravilhoso” pela cineasta Helena Solberg. Ao todo, foram identificadas 17 mulheres na direção cinematográfica naquele período, de um total de 90 cineastas. Na pesquisa, Nagib (2002) afirma, ainda, que “a elevação do número de mulheres cineastas e a diversificação geográfica e etária dos diretores permitem, hoje, ao nosso cinema, oferecer uma

---

<sup>1</sup> Período pós governo Collor que extingue a Embrafilmes, o Concine, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura e suas leis de incentivos. Com o fim desses órgãos federais, fica quase impossível de se fazer cinema no Brasil, chegando-se quase à sua extinção. O período posterior, quando se retomou as produções cinematográficas, ficou conhecido como Retomada do cinema brasileiro. O filme que marcou esse período é Carlota Joaquina de Carla Camuratti (1995).

imagem mais acurada do país”. Entre os inúmeros sentimentos expressos nos depoimentos dos 90 cineastas ouvidos naquela pesquisa, o que nos instiga é pensar na forma como as cineastas tratam as questões de gênero em seus filmes. Embora as discussões de gênero ainda estejam ausentes na maioria das produções, há cineastas que estabelecem um diálogo entre as narrativas fílmicas e o debate das questões do feminino fora das telas.

Mesmo em meio a um cenário de expansão no número de mulheres no mercado de trabalho e no campo das artes e do audiovisual, é notório o fato de que as mulheres ainda são minoria na direção cinematográfica. Esta afirmação se baseia em manifestações públicas de reivindicações por papéis relevantes nos filmes protagonizados por mulheres e pela igualdade no pagamento de cachês ainda desiguais entre os gêneros, e também se baseia em números e estatísticas que apontam uma disparidade na direção de filmes, conforme mostra Ivanov (2016), como veremos mais adiante nesta discussão.

No campo do trabalho e no campo social, a desigualdade de oportunidades e de reconhecimento entre homens e mulheres parece se perpetuar ao longo do tempo. Trata-se de um sistema que parece se retroalimentar inculcando a naturalidade da supremacia masculina sobre as mulheres. Assim, cumpre verificar como o cinema se posiciona em relação a isso: se como um instrumento de perpetuação da matriz patriarcal, ratificando seus paradigmas, ou como via de resistência, denúncia e desconstrução do sistema de dominação masculino.

A questão central desta pesquisa é, portanto, refletir como o cinema contemporâneo brasileiro, dirigido por mulheres, dialoga com as questões feministas em seus filmes.

Pretende-se evidenciar a importância deste estudo tanto no campo teórico, ao se propor produzir pensamento crítico, refletindo sobre a abordagem das questões feministas no cinema, quanto no campo sociocultural, ao se desnudar uma relação de poder que, na produção cultural-cinematográfica, pode encontrar uma forma de justificação e repetição. Assim, o tema desta pesquisa pretende contribuir com o apontamento crítico sobre as próprias relações sociais

cotidianas. Justifica-se esta pesquisa na medida em que remete o olhar para as questões apresentadas num determinado tempo, com um distanciamento capaz de criar o dissenso gerador de novos sentidos, novas propostas e novos movimentos.

Para dar conta da questão de como o cinema contemporâneo brasileiro dialoga com as questões feministas nas relações em sociedade, a pesquisa busca suporte teórico nas teorias de gênero, nas teorias do cinema e na crítica feminista do cinema.

O contexto cultural e político da vida de homens e mulheres onde está inserida a crítica feminista é tido aqui como o extracampo. A crítica feminista (ferramenta analítica), que se ocupa do cinema como material de análise, serve como suporte para um diálogo proposto nesta pesquisa, a fim de entender como se dá a interlocução entre o campo (filmes dirigidos por mulheres) e o extracampo (a vida de mulheres).

O “cinema de mulheres”, conceito cunhado na década de 1970 com os *Films de Femmes* franceses, é um movimento amparado na crítica feminista, especialmente a britânica. Antes disso, porém, as estadunidenses discutiam a imagem da mulher, principalmente no cinema *hollywoodiano*, através da revista de crítica cinematográfica *Women & Film* (em atividade de 1972 a 1975). Os questionamentos levantados pelo “cinema de mulheres” integram e reiteram o movimento feminista tanto num sentido político quanto estético, quando algumas teóricas experimentaram comprovar suas teses com suas próprias experiências fílmicas, como Laura Mulvey e Claire Johnson. No Brasil, na virada da década de 1980, esta pauta é vastamente noticiada nos jornais, a partir de um grupo de cineastas mulheres que dirigiam seus filmes.

Segundo Ana Veiga (2013), o “cinema de mulheres” soube se aproximar dos movimentos feministas porque tanto tratou diretamente de questões que o feminismo coloca ao cinema quanto da representação idealizada das mulheres, questões que o cinema mais tradicional ainda vem pretendendo fazer. Porém, o termo se esvazia na segunda metade dos anos 1980, quando a crise de

representação traz como questionamento a impossibilidade de atingir as mulheres “reais” nas imagens criadas nesse cinema. Portanto, por ser um movimento datado e pertencer a um contexto específico, optou-se por usar, neste trabalho, o termo Filmes Dirigidos por Mulheres no lugar de Cinema de Mulheres, para nos diferenciarmos daquele movimento. A análise que faremos busca entender como filmes dialogam com a crítica feminista em abordagens mais recentes da produção contemporânea brasileira. Importante ressaltar que a crítica feminista dos anos 60 e 70 foi determinante para o debate que se faz atualmente.

Como dito anteriormente, as mulheres ainda são minoria na direção cinematográfica e, portanto, discussões a respeito das questões de gênero estão ausentes na maior parte dos filmes, o que não significa que toda diretora se ocupa, ou deveria se ocupar, com tal temática. Existem mulheres que, na direção cinematográfica, estabelecem um diálogo entre as narrativas fílmicas e o debate feminista extracampo, e é no espaço dessa relação que se insere esta pesquisa. Apesar da escolha da pesquisa recair sobre a relação entre as diretoras mulheres e a temática feminista, ressalta-se que há homens na direção cinematográfica que abordam questões das relações de gênero.

A crítica feminista, em sua linha histórica, pode ser agrupada em correntes de pensamento com cinco momentos que se destacam, segundo Janet McCabe (2004):

- 1) A crítica aos estereótipos;
- 2) Definição das políticas e preocupação com a linguagem;
- 3) A descoberta da espectadorialidade;
- 4) O “pós”, principalmente o pós-modernismo e o pós-colonialismo;
- 5) A entrada em cena do queer.

Reconhecendo a importância dos cinco momentos, parte-se desta reflexão para, no cinema, focar especificamente a direção cinematográfica. São necessários outros apontamentos ou critérios, que não longe de Jane McCabe

(2004), fecham o foco de preocupação sob a relação *filmes dirigidos por mulheres x debate feminista*. Assim, a pesquisa pretende analisar:

- a) Filmes dirigidos por mulheres;
- b) Filmes cuja temática esteja em função de protagonistas mulheres;
- c) Filmes da produção cinematográfica brasileira contemporânea;
- d) Filmes de longa-metragem, de ficção e narrativos.

Consideramos que a disparidade numérica entre homens e mulheres na direção possa ser um determinante do “uso” do cinema na ratificação das hierarquias de gênero, não favorecendo, por isso, o debate e/ou a reformulação das relações sociais de gênero, no extracampo. Não se trata de afirmar que diretores homens não possam defender causas feministas, mas é importante considerar que em sua grande maioria, a luta feminista está na voz de mulheres. Neste sentido, dos critérios acima, a e b - Filmes dirigidos por mulheres e Filmes cuja temática esteja em função de protagonistas mulheres - serão analisados conjuntamente. A questão de optar por uma produção contemporânea e brasileira visa a entender, ao menos a partir dos filmes selecionados para esta pesquisa, com qual cenário estamos lidando atualmente na produção cinematográfica brasileira.

A opção por filmes de longa-metragem de ficção, com uma narrativa clássica, evitando assim narrativas experimentais e menos vagas, está embasada no debate levantado pelas primeiras críticas do cinema que apontam o gênero documentário e os filmes de curta-metragem como tendo mais espaço para o experimentalismo (MULVEY, (1991); SCOTT, (1995); SMELIK, (2015). Aqui, considera-se também a crítica feita por Teresa de Lauretis diante da proposta do contra cinema, de romper com o prazer visual e com a narrativa que o cinema clássico propõe, apontando o uso do prazer visual e da narrativa, associada aos códigos cinematográficos, como uma vingança que as realizadoras poderiam usar justamente para tornar sua crítica mais eficiente. Neste sentido, a opção por narrativas clássicas, ficcionais e de longa-metragem

pode estabelecer parâmetros para uma produção majoritária de vertente patriarcal.

É importante frisar que os critérios não foram dados a priori, eles foram se formando a partir das leituras da crítica feminista e das constatações das mudanças que ela impôs ao cinema. Dos critérios estabelecidos, o que constituiu o primeiro recorte foi a decisão de que a pesquisa se daria sobre a produção brasileira contemporânea em filmes dirigidos por mulheres. Importante esclarecer algumas mudanças que esta pesquisa enfrentou desde suas primeiras impressões do que encontraríamos ao mergulhar nesta produção.

Num primeiro momento, a busca pela definição dos filmes nos levou a um levantamento feito entre os anos de 2004 a 2008, realizado em conjunto com o Ministério das Relações Exteriores (MRE), a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV-MinC) e a Agência Nacional de Cinema (ANCINE). O levantamento, publicado em formato de catálogo, traz informações dos filmes produzidos naquele período como a sinopse, ficha técnica, ano de produção, prêmios recebidos, destaques do filme mais ou menos detalhados conforme o responsável tenha enviado informações. O material parecia propício para o mapeamento inicial, mas como a última publicação foi em 2008, deparou-se com a necessidade de considerar os filmes mais recentes.

Deste material foi possível constatar que o número de mulheres na direção ainda é pouco representativo. A saber, dos 53 filmes produzidos no Brasil em 2004, 5 foram dirigidos por mulheres. Dos 54 filmes produzidos em 2005, 11 filmes foram dirigidos por mulheres, dos 86 filmes produzidos em 2006, 15 foram dirigidos por mulheres, dos 121 filmes produzidos em 2007, 32 foram dirigidos por mulheres e dos 112 filmes produzidos em 2008, 23 foram assinados por diretoras. Dos 426 filmes produzidos no período de 2004 até 2008, 86 filmes foram dirigidos por mulheres, enquanto 320 filmes foram dirigidos por homens, segundo as informações contidas nesse registro. O material também serviu para constatar que a temática que interessa a esta pesquisa - o diálogo entre os filmes e o debate feminista extracampo - não era dos temas mais presentes nos filmes dirigidos por mulheres. Portanto, decidimos buscar também produções

mais atuais, na tentativa de conseguir um recorte mais aproximado dos interesses desta pesquisa.

O primeiro filme analisado, atendendo a um período mais atualizado da produção cinematográfica brasileira, foi escolhido considerando-se a abordagem da temática feminista que interessa a esta pesquisa, e, também, pela repercussão junto ao público e à crítica: é o filme *Que horas ela volta* (2015) de Anna Muylaert. Neste filme, a pernambucana Val (Regina Casé) se mudou para São Paulo a fim de dar melhores condições de vida para sua filha Jéssica. Com muito receio, ela deixou a menina no interior de Pernambuco e foi trabalhar como babá de Fabinho, morando integralmente na casa de seus patrões. Treze anos depois, quando o menino (Michel Joelsas) vai prestar vestibular, Jéssica (Camila Márdila) lhe telefona, pedindo ajuda para ir a São Paulo, no intuito de prestar a mesma prova. Os chefes de Val recebem a menina de braços abertos, como filha da empregada, mas quando ela deixa de seguir os protocolos esperados, circulando livremente pela casa e não se subordinando à hierarquia patroa/empregada, o conflito se instala.

O outro filme selecionado para a análise consta do levantamento que cobre o período de 2004 a 2008: *Chega de Saudade* (2008) de Lais Bodansky, em que um tradicional baile de dança de salão de São Paulo é palco para os conflitos de mulheres de diferentes gerações. Simbolizados no desejo de dançar que só se realiza quando um cavaleiro convida a dama para a pista de dança, esses conflitos trazem à tona avanços e/ou a permanência da dependência feminina ao poder masculino. Neste filme, a análise recai sobre o grupo de mulheres que se sujeita às regras do protagonismo masculino, e a dança aparece, então, como metáfora para a análise das relações sociais entre os gêneros.

O presente trabalho está organizado em 5 capítulos, que apresentamos a seguir:

No capítulo 1, identificado como - **Introdução** - apresenta-se uma desigualdade histórica entre a presença das mulheres e dos homens no acesso à educação, ao mercado de trabalho e à direção cinematográfica. No capítulo 2, identificado como - **A Insustentável Rigidez da Norma** - temos a contextualização histórica da ocupação de homens e mulheres e seus respectivos espaços, delimitados por uma matriz de dominação que direciona a atuação de mulheres para o espaço privado, enquanto direciona homens para o espaço público. O capítulo 3 - **Chega de Saudade** - trata da análise do filme dirigido por Lais Bodansky que, da mesma forma, busca identificar a relação das personagens com a compreensão do papel feminino ditado pela matriz de dominação. O capítulo 4 - **Que horas ela volta?** - trata da análise do filme dirigido por Anna Muylaert, buscando compreender a relação dessa narrativa com o posicionamento das mulheres no que concerne à matriz de dominação. Finalmente, o capítulo 5 - **Considerações** – apresenta uma compreensão da relevância das mulheres dirigindo filmes para a construção de narrativas que possibilitem uma ruptura com as estruturas que historicamente buscam perpetuar uma subjugação feminina.

## 2. A INSUSTENTÁVEL RIGIDEZ DA NORMA

Durante séculos as mulheres estiveram fora do espaço visível, fora das discussões, e impedidas de decidir no espaço público, sendo sua instância operativa restrita à ordem do privado. Quando filmes dirigidos por mulheres trazem ao espaço visível uma gama de relações que quebram com as normas e regras impostas pelas narrativas hegemônicas de poder, para as quais com maior ou menor intensidade o comportamento está dado, o que temos é a instância de jogo, tanto no sentido político quanto estético, que se opõe ao discurso predominantemente patriarcal visto no cinema *hollywoodiano*, como aponta Laura Mulvey (1991, p.439):

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma mise-en-scène formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo, por outro lado, cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preconceitos básicos do cinema dominante. (LAURA MULVEY, 1991, p. 439).

O cinema *hollywoodiano* insiste na heterossexualidade como modelo de relação social e arrebatou milhões de fãs pelo mundo. Esse cinema dá suporte ao que foi introjetado culturalmente, garantindo a permanência da mesma estrutura de controle silenciando seu potencial de opressão numa linguagem tecnicamente higienizada: câmeras e cortes invisíveis, por exemplo. A grande contribuição de Mulvey foi chamar atenção para o fato de que mesmo com imagens de mulheres fortes é a própria linguagem clássica que oprime.

Quando recortamos, da produção cinematográfica contemporânea brasileira, dois filmes, assinados por Anna Muylaert e Lais Bodansky, o que vemos, quando tratamos do diálogo entre o campo e o extracampo da crítica feminista, é ainda um diálogo de reivindicação. Del Priore (1997, p.5), na apresentação do livro *A história das mulheres no Brasil*, delimita a situação da seguinte maneira:

A história das mulheres não é só delas, é também aquela da família, da criança, do trabalho, da mídia, da leitura. É a história do seu corpo,

da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos. (DEL PRIORE 1997, p.5).

O direito de discutir e propor ideias não só é usurpado das mulheres, como serviu de justificativa para, primeiro, tirá-las do espaço de visão, silenciando sua existência e, depois, para matar as insurgentes que ousassem abalar essa lei – manobras próprias ao exercício do poder.

Segundo Márcia Tiburi (2014), “Sócrates reencena o gesto de sua mãe, que era parteira, assim como de outras mulheres, ao fundar a Maiêutica, o parto das ideias”. Sócrates organiza um sistema em que objetiva auxiliar outros homens a parir suas ideias sem, necessariamente, o público e o privado terem valores sociais e culturais hierárquicos. Aos homens estava atribuído pensar, organizar, verbalizar e executar o mundo em que outros homens iriam habitar. As mulheres deveriam ocupar outro espaço e nele garantir as coisas básicas. Eles ocupariam o espaço público, vistos e ouvidos por outros homens. Elas ocupariam o espaço privado, vistas e ouvidas por outras mulheres (TIBURI, 2014). Isso é um aproveitamento capitalista, porque o trabalho, no espaço público, é remunerado, e o trabalho no espaço privado não possui remuneração. O poder vem, portanto, do “dono do dinheiro”. Em relação à corporeidade, associa-se o feminino com o fraco e o masculino ao forte, sendo a mulher considerada inferior em sua capacidade racional e intelectual. Tal inferioridade é atribuída à própria natureza feminina. É no masculino que se encontra a potência plena do raciocínio e da vida intelectual.

Como Aristóteles antes dele, David Hume argumentava que há diferentes virtudes para as mulheres. Recato e castidade são virtudes para mulheres, mas não para homens. As mulheres são o “belo sexo” com “virtudes femininas (...) Rousseau, o grande democrata entrava em pormenores sobre a natureza feminina que sujeita as mulheres à autoridade masculina. As mulheres, sentenciava ele, são naturalmente mais fracas apropriadas para a reprodução, mas não para a vida pública. (NYE, 1995, p.19-20).

Essa forma de atuação, uma *mise-em-scène* política, será a base de toda a estrutura filosófica ocidental. Estrutura adotada desde o sistema religioso cristão até o sistema capitalista. É dessa forma que se encontra na filosofia

ocidental uma nova metafísica que dê conta das respostas de questões humanas universais.

Saffioti (1964) observa que a Igreja Católica, visando à manutenção do poder, procura adequar suas doutrinas às expectativas sociais vigentes. Para elucidar essa visão, a autora cita alguns papas, desde 1891 até 1963, iniciando pelo papa Leão XIII, com um discurso de discriminação dos sexos (a mulher deve trabalhar em casa e cuidar dos filhos), passando por Pio XI, que continua com essa divisão público/privado, adicionando que o homem se guia pela cabeça (racionalidade) e a mulher pelo coração (emoção). Pio XII vai mais longe, e coloca que o papel da mulher é o da maternidade, e que, caso a mulher precise trabalhar, isto não deve ser para satisfação pessoal, mas pela necessidade de complementar a renda, ou seja, deve ter caráter provisório. Pio XII acrescenta, ainda, que certas mulheres podem ter um dom natural para o trabalho fora de casa, e que, nesse caso, devem fazê-lo para o bem da humanidade. O papa João XXIII, já nos anos 1960, afirma que a operária deve ganhar o mesmo que o operário, entretanto, ainda assim só deve trabalhar fora de casa caso seja muito necessário, e já reconhece a mulher como pessoa plena.

Para que esse jogo tivesse sentido para homens e, especialmente, para as mulheres, legitimaram-se discursos ideológicos que, reproduzidos na cultura, repetem as hierarquias. A cultura pode ser vista como um mecanismo de poder que, apoiando-se na biologia, cria o “mito” da fragilidade da mulher por possuir um útero que lhe causa toda espécie de perturbações. Por outro lado, o útero coloca a reprodução como o papel central para as mulheres. Nesse discurso, a mulher não poderá exercer funções como organizar o pensamento e observar a natureza para então propor, ela mesma, narrativas a respeito do mundo. Nas palavras de Tiburi (2014), “cada ser nascido com esse ou aquele sexo terá já determinados comportamentos, atuações e destino”.

Segundo Tiburi (2014), no sec. XIX, quando Immanuel Kant (1724-1804) prega que o homem deve procurar um ideal de humanidade, algumas mulheres reivindicam uma retomada de seu espaço, uma luta pelo direito de inserção na vida pública, já que sua participação é limitada à tutela do marido. “Arthur

Schopenhauer (1788-1860) diz que as mulheres pensam com os ovários” (TIBURI, 2014).

Nesse sistema filosófico em que se baseia a filosofia ocidental, essa narrativa reencenada ao longo dos anos legitimou a crença de que a fala e a retórica são uma capacidade dos homens. Se as mulheres, dentro desses sistemas, já possuem um lugar determinado a elas, entendemos que esse lugar é de subalternidade. De acordo com Spivak (2010), como um espaço que fica sempre fora do centro e, portanto, um lugar marginal: de pouca ou nenhuma visibilidade, sem legitimidade de fala, sujeito a representação do outro, para citar apenas alguns efeitos. No entanto, o funcionamento que objetiva a manutenção da tradição cultural patriarcal, um teatro social no qual atuamos desde que nascemos, tem suas bases questionadas com os movimentos feministas e, mais recentemente, com a Teoria Queer.

Ao tecer estas relações, concretiza-se um determinado projeto de mundo, que objetiva garantir e manter as engrenagens de um sistema em seu pleno funcionamento, privilegiando homens, brancos, heterossexuais e economicamente bem-sucedidos. Este projeto excludente de mundo se desenrola em meio a ideologias, crenças, valores e estruturas sociais que visam a perpetuá-lo e aprimorá-lo. Ao tecer uma linha histórica cujo objetivo é verificar as relações de gênero estabelecidas ao longo do tempo, é possível identificar uma abrupta e clara desigualdade de condições entre mulheres e homens, inscrita em paradigmas socioculturais, pois é perceptível como os padrões antigos acabam ainda por condicionar as diferenças entre os sexos, perpetuando assim a desigualdade de condições” (TARDIN e BARBOSA, 2015, p. 120).

Bourdieu (2010) refere-se a uma relação entre o ser intelectual e a essência feminina, afirmando que ao se intelectualizar, a mulher deixa seu lugar natural de subserviência e perde as prerrogativas que a identificariam como mulher: ser em função do prazer e da constituição do homem e da família. É uma situação de duplo laço que pode pôr a mulher em um sistema esquizofrênico e de desempoderamento:

O acesso ao poder, seja ele qual for, coloca as mulheres em situação de *double bind* (duplo laço): se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da “feminilidade” e põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder; se elas agem como mulheres, parecem incapazes e inaptas à situação. (BOURDIEU, 2004, p. 84).

Essa desigualdade é apreendida e reafirmada a partir das características biológicas e sexuais, concepção amplamente criticada pela teoria feminista, como será discutido mais adiante neste texto. Este entendimento engendrou o homem numa superioridade, de base biológica, em relação à mulher, pelo frágil argumento de o homem apresentar uma estrutura física mais forte. Com esta tese, uma matriz de dominação se constituiu para subjugar a mulher de forma a imputar-lhe normas, indicando quais tarefas e comportamentos lhe eram apropriados, via de regra justificados pelas “fragilidades”. A dominação masculina se dá por meio da construção de um sistema social composto por elementos cognitivos e somáticos, pelo modo de ser e pelo estado habitual do corpo (“*HABITUS*”). Para Bourdieu (2010), a subjetividade de gênero se estrutura de forma interna e manifesta-se nas posturas, no modo de ser feminino e masculino (aqui temos a experiência individual), de forma a ser continuamente confirmada e renovada pela realidade social (a experiência histórica). As relações e a ordem social vão delimitar os espaços e as atribuições a cada um dos sexos.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual ela se alicerça: é a divisão social do trabalho, a distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservado aos homens e a casa, reservada às mulheres (...). (BOURDIEU, 2010, p.18).

Bourdieu (2010) salienta que o *habitus* de gênero é compreendido como sendo o produto de um processo de educação informal, por meio de um trabalho pedagógico e de repetição, cuja origem encontra-se no processo de socialização e educação infantil e nas mais diversas práticas de formação e estratégias de educação de diferenciação. Estas práticas encontram-se nem tão veladas no âmago de instituições sociais tais como a família, a igreja e a escola.

Ao longo do tempo, foi-se construindo uma relação de gênero e poder nas quais "o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas" (BOURDIEU, 2010, p.23). O feminino foi constituído, no discurso masculino, para ser suporte e meio para a realização do mundo e do modo de ser masculino. A mulher passa a ser constituída e socialmente educada para servir ao homem e à família.

## 2.1 Educação de Mulheres

Desde meados do sec. XVIII, com a formação do discurso burguês, a construção do pensamento de dominação masculina, principalmente na distinção do público e do privado, encontra o endosso de Jean Jacques Rousseau em sua obra "Emílio, ou da Educação" publicada em 1762, na qual o autor busca trabalhar a relação do indivíduo com a sociedade<sup>2</sup>.

Para Rousseau (2004, p. 257), a mulher é biologicamente inferior ao homem, afirmando que "pela própria lei da natureza, as mulheres, tanto por si mesmas quanto por seus filhos, estão à mercê dos julgamentos dos homens".

Assim, o autor prossegue dissertando a respeito da soberania do homem em relação à mulher: "o domínio das mulheres não lhes cabe porque os homens o quiseram, mas porque assim o quer a natureza" (ROSSEAU, 2004, p. 428). A mulher deve saber somente o que lhe convém, o que significa que toda a sua educação deveria ser voltada a ser agradável ao homem e à família.

Da boa constituição das mães depende inicialmente a dos filhos; do seio das mulheres depende a primeira educação dos homens; das mulheres dependem ainda os costumes destes, suas paixões, seus gostos, seus prazeres, e até sua felicidade. (...) Serem úteis, serem agradáveis a eles e honradas, educá-los jovens, cuidar deles grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida mais agradável e doce; eis os deveres das mulheres em todos os tempos e o que devemos lhes ensinar já na sua infância. (ROSSEAU, 2004, p. 433).

---

<sup>2</sup> Compõe, esta obra cinco livros, apresentando a seguinte estrutura: Os livros 1, 2 e 3 tratam da infância de Emílio, o quarto trata de sua adolescência e o quinto versa sobre a educação de Sofia, a mulher ideal para Emílio.

A obra demonstra que convinha que a mulher fosse educada, porém, a sua educação deveria ser diferente da educação que o homem recebia. Este deveria ser superior intelectualmente à mulher, caso contrário seria um escândalo:

(...) uma mulher intelectual é o flagelo de seu marido, de seus filhos, de seus amigos, de seus empregados, de todo o mundo. Da altura sublime de seu belo gênio, ela desdenha todos os seus deveres de mulher e sempre começa por se fazer homem. (ROSSEAU, 2004, p. 491).

A diferenciação da educação recebida se prolongou pelos séculos afora. O lugar da mulher era o espaço privado, a casa, onde podia opinar até com certa liberdade. Por muito tempo a formação das meninas foi dada geralmente pelas mães dentro de casa, e somente em 1827 é que as meninas tiveram acesso ao ensino gratuito nas escolas, assegurado por lei.

Com a promulgação da lei de 15 de outubro de 1827, o ensino gratuito e oficial passou a ser ofertado, também às meninas, até então educadas em casa, pela mãe ou ama, com quem aprendiam a leitura e rudimentos da escrita. (RIBEIRO; SOUZA, 2014, p. 428).

Todavia, o fato da lei garantir o direito ao acesso à educação para as meninas, não significou um decréscimo na questão da discriminação sexual, antes, acirrou este quadro: - as meninas tinham direito à escola somente no nível primário, sendo instruídas em espaços diferentes dos meninos. Nas diferenças curriculares entre meninos e meninas estão as bases para o que, posteriormente, produzirá uma grande diferença salarial entre homens e mulheres.

Com a inserção das meninas no mundo escolar e o não compartilhamento do mesmo espaço escolar com os meninos, deu-se, então, a demanda por professoras qualificadas para o ensino escolar das meninas, pois a formação escolar, no século XIX, era exercida por homens e estava geralmente ligada a instituições religiosas, destinando-se prioritariamente aos meninos.

No século XIX, em geral, a instrução formal era exercida por homens vinculados a credos religiosos, como os padres jesuítas; grupos sociais abastados contratavam preceptores para instruir sua prole — mas em geral só os meninos. (RIBEIRO; SOUZA, 2014, p. 428).

Paulatinamente, vai-se produzindo o efeito de feminilização que relaciona, cada vez mais fortemente, a mulher ao espaço do magistério. Este fato também motivou o aquecimento do mercado de manuais de história da educação, visando à formação das professoras. Esses movimentos foram tão fortes, que se incutiu, no senso comum e no imaginário coletivo, a associação da mulher à profissão de docente primária e do jardim de infância.

Esse movimento que lançou a profissão docente como espaço feminino — ou seja, esse processo de feminização do magistério — foi acompanhado pelo surgimento do mercado dos manuais de história da educação, que passaram a ter como público as futuras professoras. A expansão da instrução pública para a mulher começou após 1822. Aos poucos surgiram cursos de Magistério, depois de Pedagogia, para constituir carreiras predominantemente femininas. Assim, as imagens dos papéis femininos na educação que os manuais reproduziram promoveram a cristalização do espaço da docência como “gueto” feminino no imaginário. (RIBEIRO; SOUZA, 2014, p. 428).

Os manuais de história da educação eram escritos por homens e, juntamente com a ação dos papéis sociais estabelecidos (matriz patriarcal), corroboraram para difundir o ideal de mulher submissa, portanto, a escola, a educação, é mais uma instituição que participa do discurso burguês.

... representações da educação feminina presentes nos livros escolares, como o reforço de papéis sociais tradicionalmente estabelecidos contribuiu para difundir um ideal de mulher submissa; e isso pode ter estimulado a formação de professoras comprometidas com uma sociedade sexista, hierarquizada pelo gênero. (RIBEIRO; SOUZA, 2014, p. 429).

Novamente nos deparamos com a questão de a mulher saber somente o que lhe convém, devendo aprender somente os saberes que lhe permitissem servir ao esposo e à família, como dizia Rosseau (2004).

As mulheres carecem tanto mais de instrução, porquanto são elas que dão a primeira educação aos seus filhos. São elas que fazem os homens bons e maus, são as origens das grandes desordens, como dos grandes bens; os homens moldam a sua conduta aos sentimentos delas. (BRASIL, 1827).

Dá-se, então, a legalização da instrução da mulher para ser formadora de homens:

[...] denegou-se a educação formal às mulheres em nome de sua natureza corruptível: o modelo de educação feminina virtuosa até o século XIX era o de Sant'Anna Mestra, avó de Cristo, que ensinava a Virgem, sua filha, com seu livro de preces. Posteriormente, sustentou-se a necessidade de se educar as mulheres (comedidamente, porém) porque elas seriam “educadoras de homens”, necessários à nação. (ROSEMBERG, 2012, p. 338).

Agregou-se às características femininas o requisito de conduta modelo no ser mulher (boa mãe, esposa e dona de casa, cuidadora da família, etc.), por se entender que a ação de educar as crianças era uma prerrogativa da mulher, ou seja, uma extensão da casa, posto que esta gerava a vida e devia cuidar dos filhos:

(...) a inserção da mulher no magistério se sujeitou, explícita e veladamente, à influência de teóricos para os quais ela seria biologicamente apta a promover a socialização das crianças — outra função vinculada à maternidade. Logo, tais teorias consideravam o ensino na escola primária como extensão dessas atividades. (RIBEIRO; SOUZA, 2014, p. 429).

O processo de feminização do magistério e incorporação deste como parte do ser feminino unido à extensão do ensino primário às classes mais pobres, auferiram à profissão uma desvalorização, o que resultou na baixa remuneração da docente. Assim, o magistério, como profissão feminina por excelência, era muito mal-remunerado, de maneira que seu exercício passou a ser encarado como desonroso para o homem (BRUSCHINI; AMADO, 1988).

O novo estatuto social feminino no magistério tornou-se o meio mais rápido para as mulheres de classe média entrarem no mundo do trabalho remunerado. Contudo, o estatuto também foi um facilitador de instrumentos de controle e discriminação da mulher, ao mesmo tempo em que enraíza ideologias de domesticação (reforçadas por um discurso positivista e higienista) e perpetuação da matriz patriarcal (VILLELA, 2011).

O fato da inserção e da participação da mulher no ensino primário não pode ofuscar a realidade de que a instituição de ensino é um espaço ao mesmo tempo conquistado pelas mulheres e convenientemente cedido pela necessidade de formação de uma mão de obra específica. Sendo assim, também a escola pode ser um instrumento que promove a segregação de gênero por meio das diferenças. Ao ingressar no mercado de trabalho, seu espaço é delimitado e mal remunerado, de forma a reafirmar e a sustentar que o lugar da mulher é no âmbito privado, pilotando fogão, lavando, passando, servindo ao homem e à família, formando bons homens para o país.

Assim, a desigualdade de gênero foi reduzida no acesso e no processo educacional, mas não se pode perder de vista que o ambiente escolar muitas vezes contribui para a reprodução dessas desigualdades. Há, nesse ambiente, um importante mecanismo de socialização capaz de reforçar estereótipos de gênero, moldando comportamentos de mulheres e homens, conforme ressalta o Plano nacional de políticas para as mulheres 2013-2015, da Secretaria de Políticas para as Mulheres: "A escola acaba reproduzindo a desigualdade vivida entre as pessoas na sociedade, seja nos currículos, nos livros didáticos, nas práticas das salas de aula ou nos procedimentos de avaliação". (BRASIL, 2013c, p. 23).

Reforçando o pensamento de que a mulher deve servir aos propósitos do homem e da família, abre-se espaços para a atuação da mulher visando a usar sua força de trabalho de forma planejada e estratégica, ou seja, conforme as necessidades de uma sociedade, a mulher pode ser acionada para o trabalho ou acionada para retomar seu espaço doméstico. Um bom exemplo dessa ambiguidade foi a inserção das mulheres no mundo das fábricas durante o processo da Revolução Industrial.

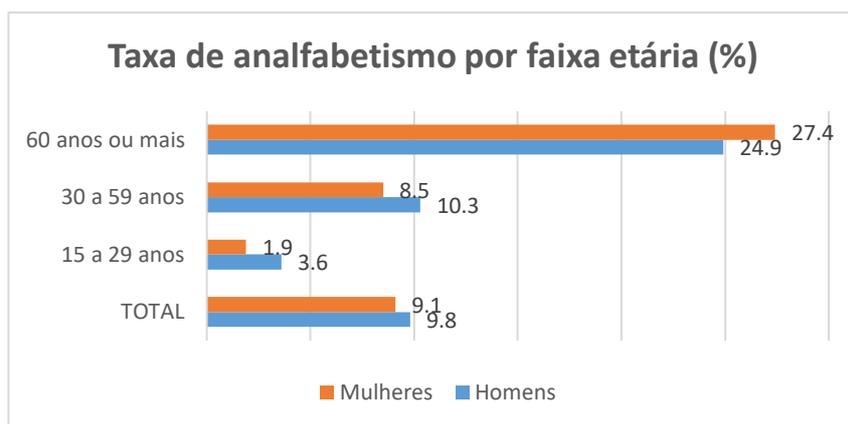
A partir de Safiotti (1976), cumpre lembrar que, com as Grandes Guerras Mundiais, a mão de obra operária masculina foi deslocada para o campo de batalha, contudo, as fábricas precisavam operar, mais do que nunca. Desta forma, as mulheres foram chamadas e incentivadas a saírem de seu espaço privado e se inserirem no mundo público por meio de seu trabalho nas fábricas, mas não somente. Muitas mulheres lançaram-se em outras atividades econômicas, tais como a venda de produtos agrícolas, o trabalho como doméstica e cozinheira, babá e costureira.

A mulher, ao ser inserida no campo de trabalho remunerado, cumpre uma necessidade econômica e política. Uma vez que esta necessidade esteja suprida, é vital para a sustentação das diretrizes patriarcais que ela retorne ao seu lugar de sempre. Contudo, as mulheres já não retornam ao interior dos lares como antes, elas buscam permanecer como trabalhadoras, e, por meio de revoltas, desobediência, conflitos e revoluções, as mulheres abrem espaço no mercado de trabalho. No entanto, as mulheres com educação precária em relação aos homens desenvolvem atividades próximas aos saberes aprendidos no lar: empregada doméstica, cuidadora, professora, enfermeira, etc. Sendo assim, a expansão feminina no mundo do trabalho, muito importante para fortalecer a emancipação da mulher, se dá em meio a muitas lutas.

Estes fatos históricos ainda hoje mantêm muitos de seus reflexos palpáveis e visíveis no mundo do trabalho. O IBGE - Censo Brasileiro (2010), apresenta um estudo de gênero abarcando vários aspectos, dentre os quais a questão da educação, do trabalho e da renda.

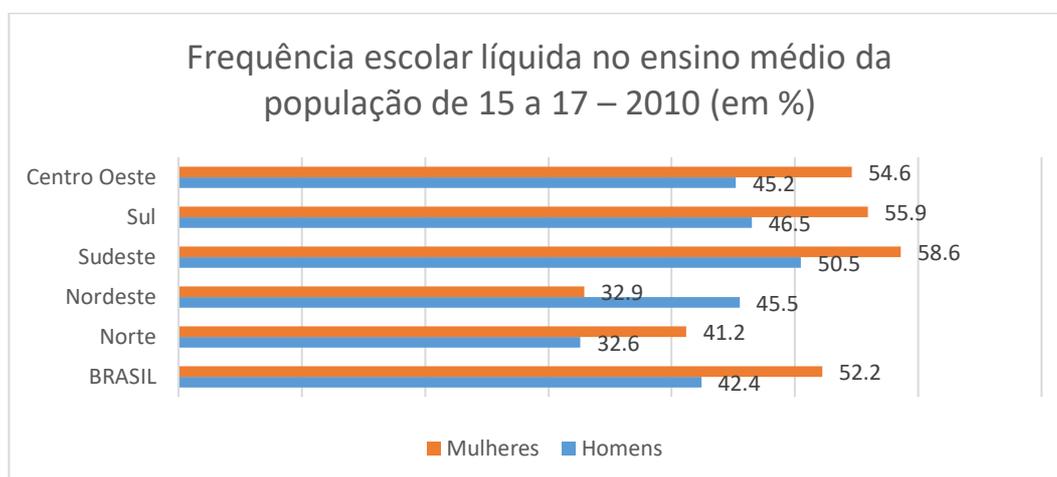
Os gráficos a seguir são resultados de dados levantados pelo Censo Demográfico de 2010, em que é possível demonstrar como homens e mulheres com 15 anos ou mais de idade apresentavam taxas de analfabetismo equilibradas (9,1%, entre as mulheres, e 9,8%, entre os homens). Contudo, é possível observar que a taxa de analfabetismo era maior entre as mulheres com 60 anos ou mais de idade (27,4%), se comparada à dos homens na mesma faixa etária (24,9%), e que essa desvantagem feminina se reverte nos grupos etários mais novos (15 a 29 e 30 a 59 anos de idade), evidenciando o avanço da escolarização feminina, demonstrada no gráfico 1.

**Gráfico 1 - Taxa de analfabetismo da população de 15 anos ou mais de idade, por sexo, segundo os grupos de idade - Brasil – 2010 (em %)**

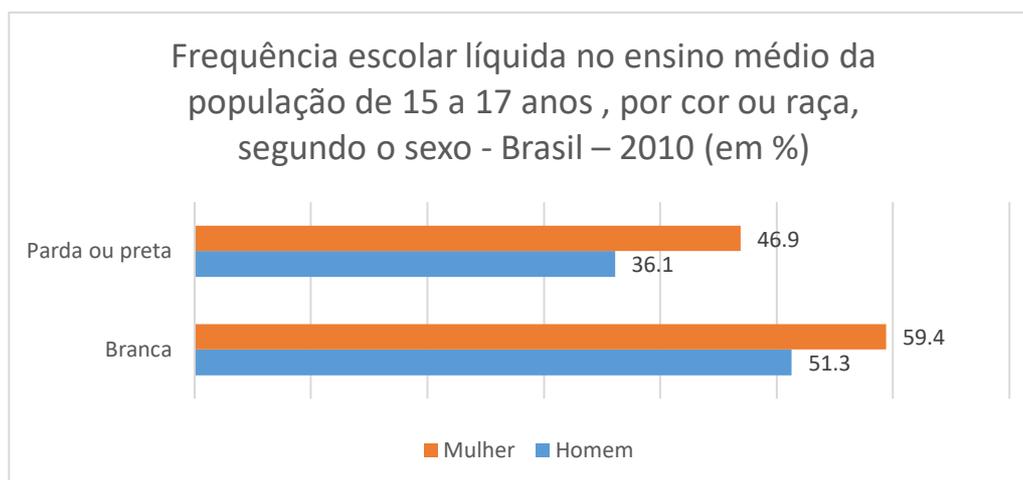


Os gráficos 2 e 3 evidenciam que desigualdades regionais por cor ou raça também permeiam os diferenciais de gênero da frequência escolar líquida no ensino médio. Residir nas Regiões Norte e Nordeste, assim como ser preto ou pardo, são fatores que afetam negativamente as proporções de frequência escolar líquida no ensino médio, tanto para homens quanto para mulheres (IBGE - CENSO DEMOGRÁFICO, 2010).

**Gráfico 2 - Taxa de frequência escolar líquida no ensino médio da população de 15 a 17 anos de idade, por sexo, segundo as Grandes Regiões – 2010 (em %)**



**Gráfico 3 - Taxa de frequência escolar líquida no ensino médio da população de 15 a 17 anos de idade, por cor ou raça, segundo o sexo - Brasil – 2010 (em %)**



Fonte: IBGE, Censo Demográfico 2010

Os dados do estudo também revelam que dentre os jovens de 18 a 24 anos, a população feminina é a que mais cursa o ensino superior no Brasil. A maior diferença percentual por sexo encontra-se no nível superior completo, em que a proporção de mulheres que completaram a graduação é 25% superior à dos homens. A proporção de mulheres sem instrução e fundamental incompleto é 28,7% maior na Região Nordeste, se comparada com a da Região Sudeste, e 34,6% superior entre as mulheres de cor ou raça preta ou parda versus mulheres brancas. Entre os homens, as diferenças percentuais observadas entre as Regiões Nordeste e Sudeste e entre pretos ou pardos e brancos foram de, respectivamente, 41,6% e 39,1% (IBGE - CENSO DEMOGRÁFICO, 2010).

## 2.2 Mulheres no Mercado Cinematográfico

Muito embora estudos apontem um avanço na ocupação feminina do espaço educacional e também em termos de preparação acadêmica das mulheres, a realidade no campo profissional não acompanha a lógica de que quanto melhor preparado o profissional, melhor remunerado ele será.

As áreas gerais de formação nas quais as mulheres de 25 anos ou mais de idade estão em maior proporção, isto é, Educação (83,0%) e Humanidades e Artes (74,2%), são justamente aquelas que registram os menores rendimentos médios mensais entre as pessoas ocupadas (R\$ 1 810,50 e R\$ 2 223,90, respectivamente), independentemente do setor onde essas pessoas trabalhem. (IBGE, CENSO DEMOGRÁFICO 2010, p. 108).

Interessante observar que as áreas de atuação da mulher relatadas pelos estudos são compreendidas como sendo áreas do universo feminino. O capitalismo progressista e desenvolvimentista desqualifica o trabalho feminino e nos remete à questão da introjeção social (ao longo do tempo, conforme Bourdieu (2010) descreveu) da concepção de que a mulher é menos capaz que o homem. Tal fato impacta diretamente no fator remuneração do trabalho feminino:

Esse diferencial se mantém mesmo quando a proporção de mulheres se torna equivalente à dos homens, como na área de Ciências Sociais, Negócios e Direito, em que as mulheres recebiam apenas 66,3% do rendimento dos homens. Esse valor médio do rendimento abarca tanto as escolhas por profissões e carreiras diferentes entre homens e mulheres dentro dessa área geral, por exemplo, a de Ciências Sociais, Negócios e Direito, quanto uma possível discriminação por gênero no mercado de trabalho, entre outros fatores. (IBGE, CENSO DEMOGRÁFICO 2010, p. 107).

A importância da inserção da mulher no mercado de trabalho e de condições equânimes de remuneração é princípio para qualquer mudança, pois é por meio de seus rendimentos que a mulher garante sua emancipação financeira. Através desta emancipação a mulher consegue se estruturar, conquistando assim uma independência que ultrapassa a questão da subsistência e pode levá-la a uma autonomia sobre a sua vida e seu corpo, empoderando-a e rompendo com a opressão que é mantida pela matriz de dominação.

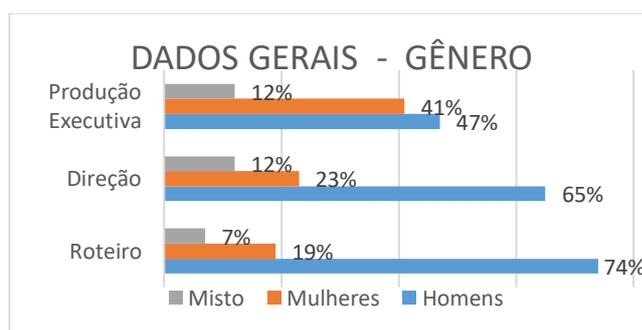
Os estudos apresentam, de forma geral, o aumento da participação da mulher no mercado de trabalho entre os anos 2000 e 2010. É importante notar que a questão da remuneração das mulheres perpassa uma questão estrutural que denota o gênero (mulher), a região (rural) e a cor (parda e preta). Tal estrutura se manifesta em todas as áreas profissionais, dentre elas o Cinema, já que a história do cinema repete essa mesma exclusão. Na década de 20, quando Wall Street resolve financiar a promissora indústria cinematográfica *hollywoodiana*, as diretoras, roteiristas e gerentes de estúdios são afastadas de seus cargos para dar lugar aos homens. Com isso se produz uma ausência feminina no cinema que se instala e serve de modelo a outras indústrias

cinematográficas que estavam, naquele momento, também organizando seus negócios.

Em 2016, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) publica dados sobre a presença feminina na indústria audiovisual, possibilitando relacioná-los com os dados da formação escolar publicados pelo IBGE (2010). Ao analisar os gráficos levantados pela produtora cinematográfica Débora Ivanov, que trabalhou com dados gerados pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) a respeito da Presença Feminina no Audiovisual brasileiro, observamos um cenário muito parecido com os apontados pelo IBGE em relação à presença das mulheres no mercado de trabalho, decorrente do acesso das mulheres à educação.

No cinema nacional, a questão de gênero mostra a sua demarcação de forma clara. No geral, a presença masculina na produção executiva se faz majoritária, sendo a presença feminina superior em curtas e médias metragens e em documentários. Em relação à direção, no geral, a presença masculina é esmagadoramente dominante, a atuação da mulher na direção de curtas e médias metragem se mostrou superior à masculina em cerca de 1%. O roteiro também apresenta o predomínio masculino de forma muito acentuada (74%).

**Gráfico 4 – Dados Gerais - Gênero**

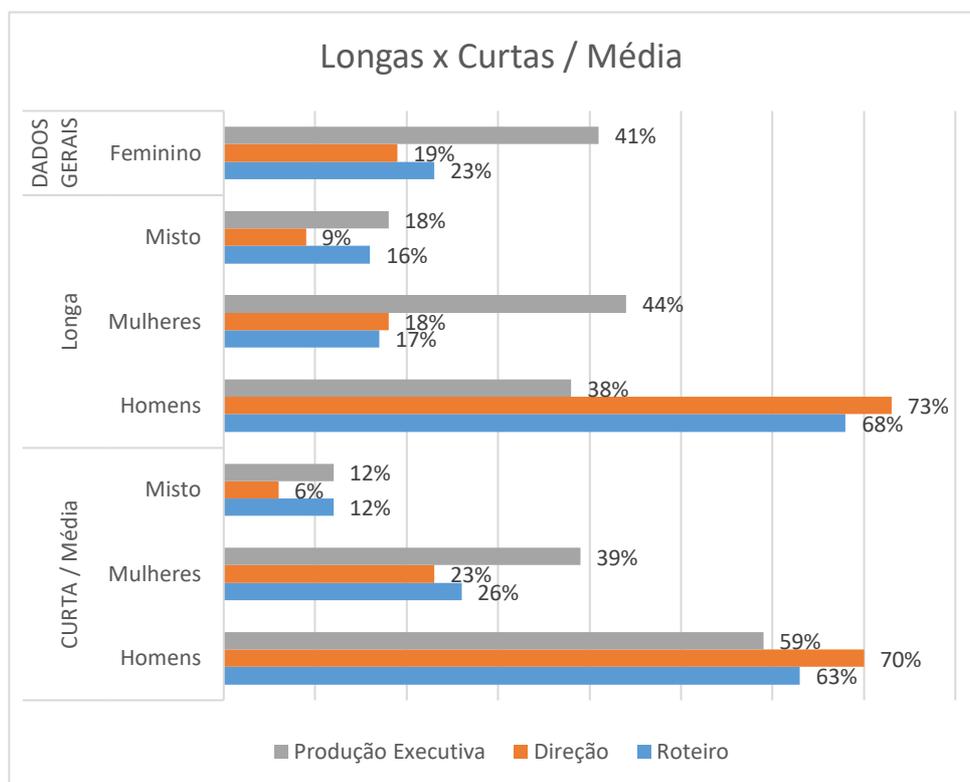


Fonte: IVANOV, Presença Feminina no Audiovisual Brasileiro, 2016

A atuação feminina de maior presença encontra-se na produção executiva (44% longa e 39% curtas e médias). A produção executiva organiza e gerencia os recursos financeiros possibilitando a execução do projeto. Embora seja uma área importantíssima no processo do filme, não possui visibilidade e não está

ligada de forma direta com os processos de criação e direção. Pode-se fazer, aqui, analogia com o espaço privado, a casa, a cozinha, a ação de gestar e prover a família. Cabe à mulher gestar o filme e permanecer em seus bastidores.

**Gráfico 5 – Longas x Curtas/Média**

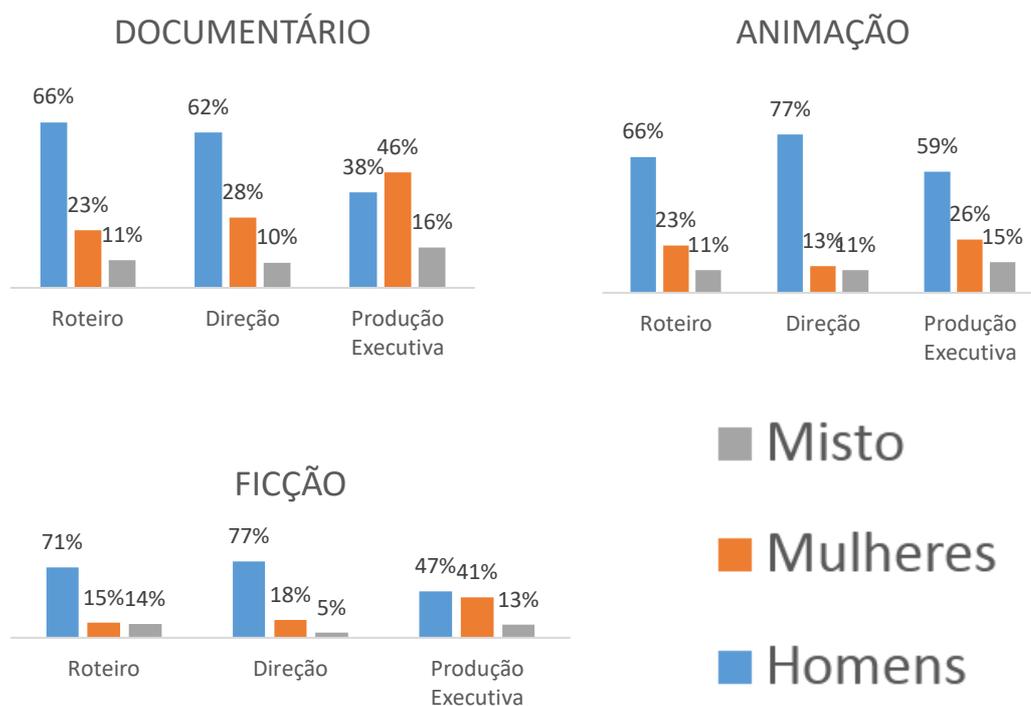


Fonte: IVANOV, Presença Feminina no Audiovisual Brasileiro, 2016

Em relação aos tipos de obra, é interessante notar que é nos documentários que os índices de participação das mulheres são mais elevados, nos quesitos de direção, roteiro e produção executiva. Possivelmente possa se atribuir esse cenário às condições de produção deste gênero, que demanda um orçamento mais baixo, uma equipe geralmente reduzida em relação aos filmes

de ficção. A captação de recursos também pode ser atribuída à credibilidade que os homens possuem como administradores e gestores de recursos econômicos.

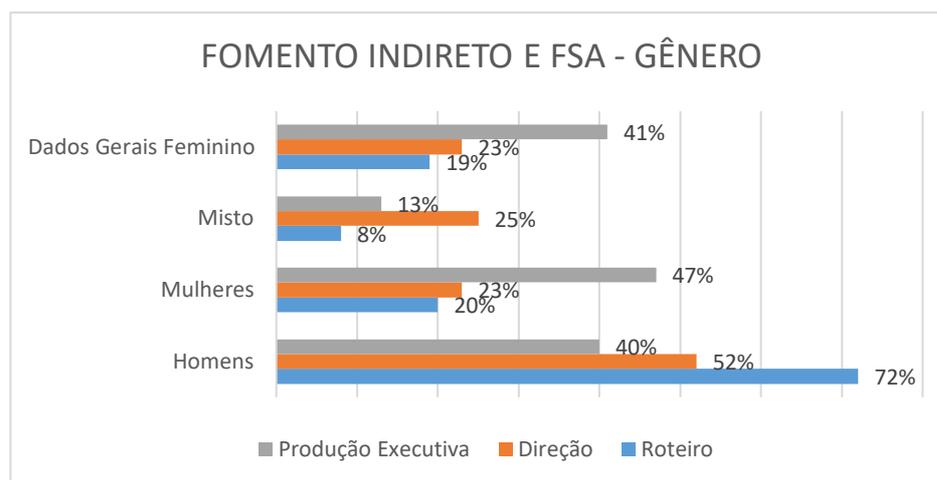
**Gráfico 6 – Tipo de Obra**



Fonte: IVANOV, Presença Feminina no Audiovisual Brasileiro, 2016

Em relação ao fomento indireto, as mulheres possuem maior presença na produção executiva (47%) em relação aos homens (40%). Em roteiro, a presença feminina representa 20%, enquanto a masculina é de 72%. Já na direção, a mulher representa 23% enquanto o homem 52%.

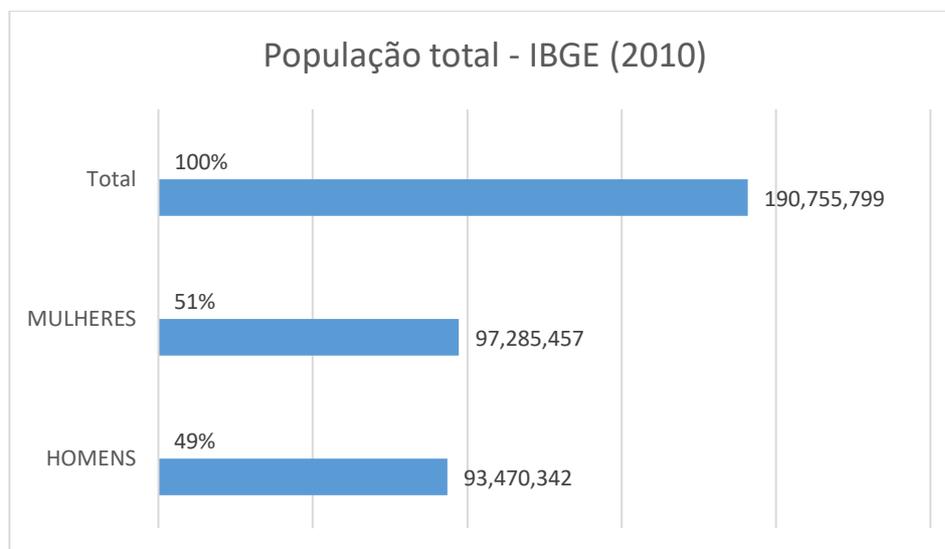
**Gráfico 7 – Fomento Indireto e FSA - Gênero**



Fonte: IVANOV, Presença Feminina no Audiovisual Brasileiro, 2016

Com base nesses dados, é possível perceber, no que concerne à presença das mulheres no mercado de trabalho audiovisual, que há uma marcante prevalência de homens em funções de visibilidade e de maior remuneração. Relacionando esses dados com os dados do IBGE (2010) sobre a escolarização, vemos que a população feminina ultrapassou quantitativamente a masculina em termos de frequência escolar, mas as mulheres enfrentam barreiras para a inserção profissional, conforme mostram os dados anteriores.

**Gráfico 8 – População Total – IBGE (2010)**



Fonte: IBGE, Censo Demográfico 2010

O que vemos, diante dos números do IBGE e da ANCINE, é a distribuição social do poder típico das sociedades patriarcais: a valorização do público e a

desvalorização do privado. No caso das funções exercidas pelas mulheres, a presença feminina no audiovisual ocupa lugares da ordem do privado, se tomarmos como analogia as funções à frente e atrás das câmeras.

### **2.3 O Jogo Simbólico do Poder**

Citando a cerimônia de premiação do *Oscar* e o *Super Bowl* como exemplos de eventos exibidos para inúmeros países e assistidos por milhões de espectadores mundo afora, as pesquisadoras australianas Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015, p. 36) apontam como a mídia de massa se utiliza de eventos populares para ratificar modelos de homens e mulheres exemplares, num claro esforço para que a dicotomia homem/mulher produza comportamentos adequados e que esses “arranjos soem tão familiares que pareçam fazer parte da natureza”. Ainda segundo as autoras, “há um esforço social enorme para canalizar o comportamento das pessoas”. A concepção acerca das atitudes e modos de ser que se espera de cada gênero é sistematicamente alimentada e disseminada por vários agentes sociais. “Se fazer sexo com outra mulher ou outro homem não é natural, por que temos tantas leis que proíbem essa prática? ”(...), perguntam ao mesmo tempo em que apontam como uma contradição o fato de que haja leis e punições que precisam definir a forma como noções de gênero são reguladas “não apenas pelas mãos de legisladores, mas também nas atitudes de padres, pais, mães, professores, publicitários e DJs”. Todo esse cerceamento reafirma que o caráter “natural” não se sustenta.

A opção heterossexual possui normas que já estão estabelecidas, nas quais o sujeito deverá se encaixar ao nascer, assim que for identificado seu sexo, homem ou mulher, ou seja, uma concepção que reduz não somente a opção na escolha de parceiros sexuais, mas que engendra o comportamento que os sujeitos deverão ter se quiserem ser aceitos como sujeitos “normais” em uma sociedade. A heterossexualidade torna-se, pois, normativa e pretende reduzir a multiplicidade de desejos a uma única opção sexual. Nesta direção, as normas para homens e mulheres estariam pré-definidas e todo comportamento que estiver fora dessas normas estará sujeito a correção.

Para dar conta desse “cumprimento”, um aparato cultural e social se ergueu para vigiar desvios da norma e fazer suas correções, muitas vezes com mecanismo de extrema violência, que se expressa através de piadas, deboche, desprezo, isolamento, torturas psicológicas e físicas, até morte. Portanto, a orientação é definida com o nascimento e a identificação de um sexo. A partir daí, meninas ou meninos teriam apenas que seguir normas comportamentais já prescritas. Família, escola, grupos sociais, manifestações culturais e artísticas darão sustento a esta manutenção, fazendo com que o domínio masculino pese sobremaneira sobre o feminino. Mas, algo falha e a norma é posta em questão.

Numa concepção dinâmica de cultura, Bauman (2012, p. 22) cita que as mudanças acontecem entre dois discursos:

Um discurso gerou a ideia de cultura como atividade do espírito que vaga livremente, o lócus da criatividade, da invenção, da autocrítica e da autotranscendência; o outro apresentou a cultura como instrumento. (BAUMAN, 2012, p. 22).

A noção de matriz cultural dá conta de uma tradição segundo a qual o jogo permanece inalterado, porém, a tradição é desestabilizada e as transformações dão conta dos anseios de mudança presentes no jogo. Bauman (2012, p. 28) aponta que “o trabalho da cultura não consiste tanto em sua autoperpetuação quanto em garantir as condições para futuras experimentações e mudanças”.

Para o autor, a face dinâmica da cultura está na:

(...) noção de cultura como capacidade de resistir à norma e de se elevar acima do comum – poiesis, arte, criação ab nihilo à semelhança de deus. Significava aquilo que, presumivelmente, distinguia os espíritos mais ousados, menos submissos e conformistas: irreverência em relação a tradição, coragem para romper horizontes bem-delineados, ultrapassar fronteiras bem-guardadas e revelar novas trilhas. (BAUMAN, 2012, p.22 e 23).

Se a cultura se movimenta entre dois discursos distintos, um que se alia à noção de tradição e o outro à vanguarda, como manter definições de gênero que configuram seres humanos circunscritos em padrões que a priori os definem? Trata-se de um campo de forças, e isso nos ajuda a entender como as

noções de gênero, pensadas como dicotômicas, se arrastam no tempo potencializando o poder de uns sobre outros, alimentando sistemas que o preservam, mas, ao mesmo tempo, observamos avanços significativos em direção às liberdades individuais.

A partir dos anos 60, quando o papel da mulher é questionado de forma mais efetiva, há, no cinema, uma mudança de representação. Espaços na tela são reivindicados tanto para a mulher quanto para outras minorias, que passam a ocupá-los, embora ainda de forma incipiente. O espaço reservado às minorias é o que está fora do campo de visão, ou seja, no extracampo das relações classicamente construídas, reforçando sua existência marginal ou subalterna.

Considerando as teorias feministas que se ocupam do cinema, tomou-se Laura Mulvey, crítica cinematográfica e feminista inglesa, como uma das primeiras teóricas a questionar a construção que se fez da mulher no cinema. Ela aponta a escopofilia (o prazer por olhar) como um importante elemento na representação cinematográfica, uma vez que, no cinema clássico, a mulher é exposta como objeto de prazer para o olhar masculino. Esse jogo é quase naturalizado, pois, segundo Mulvey (1991, p. 441), “o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado e que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia...”. O contra cinema reivindica mudanças nas quais a mulher deixa de ser esse objeto de prazer fabricado para o olhar masculino. Esse cinema posiciona-se contra o protagonismo dos papéis masculinos, contra um cinema que nega às mulheres qualquer ativismo que possa alterar o jogo da narrativa clássica hollywoodiana, em que a passividade das mulheres era a repetição dos discursos de poder fora das telas.

Laura Mulvey e Claire Johnston propuseram um cinema que desse conta de uma mulher independente da figura de um homem, que tivesse a função de legitimar social e culturalmente. Portanto, a proposta política do contra cinema era a da criação de um outro cinema que se opusesse ao discurso majoritário. Em nossa análise, a proposta do contra cinema de romper com a narrativa e o prazer visual parece menos sustentável do que a ponderação feita por Teresa

de Lauretis (1994). Como afirma Smelik (2015), De Lauretis (1994) é uma das primeiras a defender outra abordagem.

Para Smelik (2015, p.1):

(...) o cinema feminista não deveria destruir a narrativa e o prazer visual, mas deveria ser “narrativo e edipiano como uma vingança”. De acordo com ela [Teresa de Lauretis], o cinema feminista nos anos oitenta deveria definir “todos os pontos de identificação (com personagem, imagem e câmera) como mulher, feminino ou feminista”. (SMELIK, 2015, p.1).

Segundo Mulvey (1991, p. 131 ), “os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, produzindo assim uma ilusão feita à medida do desejo” e isso fomentaria um diálogo entre o campo e o extracampo, reforçando as hierarquias sexuais, a heteronormatividade, e mais, a invisibilidade das mulheres nas relações sociais, ou seja, uma perigosa relação entre o filme e as práticas sociais, ou ainda, entre o apelo de um “cinema popular e o prazer que este proporciona” (1991, p.131) àqueles a quem serve a ideologia de gênero, não permitindo questionar o aprisionamento das representações estereotipadas feitas no cinema clássico.

O texto de Laura Mulvey (1991) e sua posição crítica atual a respeito das questões de gênero servem de referência para indicar mudanças na forma de representar a mulher no cinema brasileiro contemporâneo. Desnaturalizar a estrutura clássica teria sido o apelo do movimento feminista dos anos 70, ao menos para a parcela que, dentre as feministas, se utilizou do cinema como objeto para a crítica acerca das questões de gênero. Porém, a representação que deixaria a análise presa à imagem não dá conta de outras questões que se julga pertinentes, como o protagonismo das mulheres, a legitimação delas no mercado de trabalho e a liberdade de circulação no espaço público, por exemplo. Os filmes que reduzem o potencial de discussão são os que servem como mediação na construção de um jogo em que questões da ordem do feminino são jogadas. Representar a mulher é criar a imagem de um símbolo, como trata Smelik, citando Claire Johnson.

(...) Extrairdo da noção de mito de Roland Barthes, Johnston investigou o mito da “mulher” no cinema clássico. O símbolo “mulher” pode ser analisado como uma estrutura, um código ou uma convenção. Esse símbolo representa o significado do ideal de “mulher” para o homem. Esse símbolo não diz nada sobre a mulher, as mulheres são pejorativamente representadas como “não-homens”. A “mulher como mulher” está ausente do roteiro do filme. (SMELIK, 2015, p.1).

O contra cinema proposto, então, visava romper com a narrativa e com o prazer visual em cuja imagem, ou símbolo, muitas mulheres sequer se reconheciam. Por outro lado, há uma imposição identitária nas imagens que propõem um “ideal” para as mulheres.

Smelik (2015, p.1) indica que, para Teresa de Lauretis:

Uma das funções da narrativa (...) é de ‘seduzir’ as mulheres à feminilidade, com ou sem seu consentimento. O sujeito feminino é feito para desejar feminilidade. Essa é uma forma cruel e muitas vezes coercitiva de sedução. (SMELIK, 2015, p.1).

Neste sentido, sexo e gênero aparecem como indissociáveis, pois personagens aparecem “definindo” uma feminilidade para um corpo de mulher, desconsiderando que essa junção é uma construção social: identidade, gênero, sexo, sexualidade.

Algumas teóricas feministas afirmam ser o gênero “uma relação”, aliás um conjunto de relações, e não um atributo individual. Outras, na senda de Beauvoir, (Scott, Lauretis) argumentam que somente o gênero feminino é marcado, que a pessoa universal e o gênero masculino se fundem em um só gênero, definindo com isso as mulheres nos termos do sexo deles e enaltecendo os homens como portadores de uma personalidade universal que transcende o corpo. (BUTLER, 1992, p. 31).

A teórica feminista sul-africana, atualmente professora de crítica social e história da arte da Universidade de Leeds, Griselda Pollock, articula feminilidade, modernidade, psicanálise e representação. Ao tratar do espaço destinado à mulher, analisa o ensaio publicado por Charles Baudelaire, em 1863, cujo título é *O Pintor da Vida Moderna*, em que a figura do *flâuner*, artista que observa a multidão pelas ruas de Paris, é o incógnito observador que descreve lugares e mulheres, categorizando-as. O espaço público destinado ao artista *flâuner* é o espaço masculino por excelência, no qual as mulheres são vistas, mas não olham.

Para Pollock (1998, p. 59):

As mulheres não usufruíram da liberdade de estarem incógnitas na multidão. Nunca se posicionaram como ocupantes do domínio público. Não tinham o direito de olhar, fitar, examinar ou observar. Como o texto de Baudelaire visa demonstrar, as mulheres não olham. Elas são entendidas como objeto do olhar do flâneur. (POLLOCK, 1998, p. 59).

O *flâneur*, que observa incógnito o espetáculo, é espectador privilegiado para quem a rua foi se organizando, correspondente à criação cinematográfica criada e montada para o olhar desse mesmo observador.

O cinema é importante instrumento de reflexão, discussão e questionamento das relações sociais e da forma de ser e compor o mundo. As histórias contadas pelo cinema de entretenimento atuam num pré-construído ao estruturar as histórias que exhibe, e nele os espaços continuam sendo negados às mulheres. Pode-se dizer que se trata de uma avenida/indústria pavimentada em cujas marginais os subalternos ocupam o espaço que lhes é dado frequentar. O cinema convencionou e repete nas telas aquilo que é dado às mulheres quando se trata da ordem do espaço público, nele as mulheres aparecem sob demarcação restrita, ou, conforme Pollock (1998, p.66):

As mulheres podiam frequentar e representar locais selecionados na esfera pública – os locais de entretenimento e exibição – mas uma linha demarca, não o limite entre público/privado, mas a fronteira dos espaços de feminilidade. Abaixo desta linha encontra-se o domínio dos corpos sexualizados e mercantilizados das mulheres, onde a natureza acaba e onde a classe, o capital e o poder masculino se instalam e dominam. (POLLOCK, 1998, p.66).

Também em outras artes é possível encontrar normatizações semelhantes, como vemos em Luciana Gruppelli Loponte (2002, p.287-288), quando observa o jogo realizado nas artes visuais.

Apenas a mulher parece ter 'gênero', uma categoria definida a partir de uma diferenciação sexual cuja norma sempre tem sido masculina. Nas artes visuais, em especial na história da arte ocidental (principalmente a partir do Renascimento), proliferam representações do corpo nu feminino, que manifestam através de olhares para um fictício

espectador a submissão ao próprio artista e ao proprietário da obra. (LOPONTE, 2002, p.287-288).

Nesse sentido, *Olympia* (1863), de Édouard Manet, é uma emancipação. Seu olhar confrontador pode ser visto como o dissenso que desestabiliza a representação normatizada.

O cinema, pensado como um lugar de autorias, considerando que o teatro, a literatura, a arquitetura, a pintura, a música, a dança emprestam seus recursos a essa expressão coletiva da sétima arte, reflete as histórias que o cinema clássico tende a contar, e nele o espaço destinado à mulher é o mesmo, ou seja, o do domínio dos corpos sexualizados e mercantilizados. A esse respeito, Loponte (2002, p.298) faz a seguinte observação:

Pensar de outra forma o que parece ser tão evidente, desconfiar da “naturalidade” dos discursos é o convite feito por Foucault. Dessa maneira, articular arte, sexualidade e poder é tentar compreender os processos que envolvem tanto a produção das imagens artísticas (e os discursos que se produzem a partir daí) como a constituição de identidades sexuais e de gênero. (LOPONTE, 2002, p.298).

No contexto cinematográfico, temos um discurso hegemônico contribuindo para o silenciamento de todos os outros gestos que atuam na construção fílmica. A montagem cinematográfica faz o jogo entre esses múltiplos gestos, apagando as marcas que poderiam pôr em risco ou denunciar a naturalidade com que o jogo se instaura. Da mesma forma, podemos entender o jogo da heteronormatividade, que pode ser compreendido como gestos de montagem. Montar é fazer as partes ganharem sentido no todo. Montar é a linha que costura e faz a ponte entre os planos, parecendo que tudo é uma coisa só, de que a história é feita de um único bloco. As várias instâncias que atuam para que as normas pareçam naturais e como se sempre estivessem estado em ação, usa uma lógica de construção similar.

Enquanto o movimento feminista reivindica espaços e reconhecimentos, as teorias são colocadas em debate e revistas, *apontando* possíveis deslizamentos que nos levariam para a matriz patriarcal, dependendo das afiliações que a que nos vinculamos. Conceitos e termos como sexo,

sexualidade e gênero podem incorrer no pré-determinado do qual desejamos nos desvincular para viver com a dignidade que nos pertence. Conforme Preciado (2014, p.1), desempenhamos papéis políticos dentro de uma ficção:

O corpo tem um espaço de extrema densidade política, é o universal no particular. Trata-se de resistir à normatização da masculinidade e da feminilidade em nossos corpos, e de inventar outras formas de prazer e de convivência. (PRECIADO, 2014, p.1).

Ao propor uma contrassexualidade, Preciado (2014) espalha o desejo por todo o corpo e não mais o restringe aos prazeres relacionados aos órgãos reprodutores, fundamentos de todo binarismo que envolve as narrativas construídas para nos moldar. Nesse contexto, o cinema clássico é colocado em debate pela crítica feminista cinematográfica, que se remete à década de 60 e 70 e faz surgir a proposta de um contra cinema, movimento inspirado em outros gestos de resistência que também se opunham aos regimes de controle e imposições dos governos ditatoriais, conforme aponta Ana Veiga (2013, p. 133):

Para Anneke Smelik, o contra cinema feminista buscou inspiração nas vanguardas do cinema e do teatro, como a montagem de Sergei Eisenstein, a noção de distanciamento de Bertolt Brecht e a estética modernista de Jean-Luc Godard. (VEIGA, 2013, p. 133).

A influência desses artistas está relacionada ao fato de que eles mantinham posições marcadamente revolucionárias. Portanto, há nesse movimento aproximações tanto com as vanguardas cinematográficas quanto um claro diálogo com o que a crítica feminista colocava em pauta: as mulheres continuarem relegadas a papéis coadjuvantes e postas como objeto do desejo masculino. O contra cinema é tido, então, como potência para as questões da representação da mulher, um aparato tecnológico que poderia recusar a generalização das mulheres numa única imagem, como feito pelo cinema clássico hollywoodiano, por exemplo, então questionado como produtor de representações que apagavam singularidades.

Aderindo a essas reivindicações, cineastas brasileiras criam, então, protagonistas que são, segundo Veiga (2013), “sujeitos da história”, nos permitindo perceber gestos de resistência propostos no cinema que é realizado sob essa ótica. Ainda segundo Veiga (2013), influenciadas pelo movimento

feminista, que possibilita uma nova maneira de fazer cinema, cineastas como Ana Carolina, Helena Solberg e Tereza Trautman lidavam com imposições patriarcais sob a ditadura dos regimes militares. Os gestos de emancipação eram, portanto, duplamente reivindicados.

As personagens e protagonistas criadas por elas marcavam uma inversão do olhar cinematográfico, lançando um desafio ao público espectador e à crítica especializada: olhar para o cinema sob outras perspectivas, transgressoras dos limites da representação fílmica; tomar assento nas salas escuras para conhecer pontos de vista que não mais apresentavam as mulheres como objetos ou coadjuvantes. No chamado “cinema de mulheres” elas agiam, eram sujeitos da história (VEIGA, 2013, p.131)

Quando um filme é realizado na relação de reprodução cultural, ele reafirma e reforça a tendência hegemônica, atualizando a memória com a premissa patriarcal que coloca a mulher num papel de submissão e dependência aos imperativos masculinos. O protagonismo é reiteradamente visto pela ótica machista. Ao atualizar essa memória, garantindo visibilidades e atuando para que outras possibilidades permaneçam despercebidas, menosprezadas ou silenciadas, uma tradição segue de forma seletiva e reiterada, reafirmando sua presença, conforme aponta Henri Bergson (2006, p. 90):

Mas como o passado, que, por hipótese, cessou de ser, poderia por si mesmo conservar-se? Não existe aí uma contradição verdadeira? – Respondemos que a questão é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil. Você define arbitrariamente o presente como o que é, quando o presente é simplesmente o que se faz. Nada é menos que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro. (BERGSON, 2006, p. 90).

Dar visibilidade é uma das tarefas em relação à presença das mulheres no cinema. Dar visibilidade ao que a matriz patriarcal deseja que seja a representação de uma mulher é atualizar uma memória cujos pré-determinados tornam o passado sempre o presente, pois reforça a permanência, atua para que a naturalização seja o mecanismo de reconhecimento e, portanto, impede as mudanças.

A partir dos anos 60, quando o papel de submissão da mulher passa a ser questionado de forma mais efetiva, estes questionamentos se fazem notar na

teoria do cinema e são propostas mudanças em relação às formas de mostrar as mulheres na tela. O espaço reservado às minorias, até então, estava fora do campo de visão, embora as reivindicações se intensificassem no extracampo. Espaços na tela são reivindicados tanto para a mulher quanto para outras minorias políticas, que passam a ocupá-los, gradativamente.

O conceito de extracampo é tomado aqui como lugar da falta. Uma instância que existe, mas não é mostrada, não é vista, não é encenada, não é colocada no campo de visão, entretanto o que é visto lhe infere presença. Dessa forma, entendemos as discussões da crítica que, ao se fazerem presentes, possibilitam dialogar com os filmes, na medida em que estes questionam a ordem patriarcal. Isso permite defender que o campo pode dialogar com o extracampo, ou, como tido nesta pesquisa, de que filmes dirigidos por mulheres possibilitam o diálogo com o debate feminista. Neste sentido, tomamos o conceito de extracampo, que remete ao espaço dado às mulheres, segundo Teresa de Lauretis (1994, p.237):

No cinema clássico ou comercial, o *space-off* é, de fato, apagado, ou melhor, reabsorvido e fechado na imagem pelas regras cinemáticas de narração (a mais importante entre elas sendo a do sistema de *shot/reverse shot*). Mas o cinema de vanguarda nos mostrou que o *space-off* existe concomitante e paralelamente ao espaço representado, tornou-se visível ao notar sua ausência no quadro ou na sucessão de imagens, e demonstrou que ele inclui não só a câmera (o ponto de articulação e perspectiva através do qual a imagem é construída), mas também o espectador (o ponto onde a imagem é recebida, re-construída, e re-produzida na/como subjetividade). (...) O sujeito do feminismo é “en-gendrado” lá. Isto é, em outro lugar. (LAURETIS, 1994, p.237).

Num cinema há o desejo de manter o jogo e suas regras, num outro há um ímpeto de desestabilização. Como diz Lauretis, no cinema de vanguarda, estar fora não quer dizer não existir, ao contrário, segundo ela, é o que está fora que permite o sentido do que está dentro. Se pensarmos que estar dentro da tela é estar visível e estar fora é não estar visível, dentro e fora assumem um lugar que incorre no falho sistema de representação que exclui, portanto, mulheres que estão fora da tela, que reduz o ser ao que ele deveria ser, segundo determinados padrões já estabelecidos.

Sendo normativo, o sistema representativo, assim como o sistema social, político, religioso, filosófico concebe o estar fora da norma como anormal e criminoso, o que justifica todo tipo de vigilância. O campo da arte, nesse sentido, é uma ameaça ao sistema, uma potência de “desestabilização” do campo pelo extracampo (vida de mulheres). Daí a potência da arte que pode desestabilizar o poder e as normas, seja de forma subversiva (não seguir a ordens), transgressora (violar as ordens) ou insubordinada (desobedecer a ordens). Isto possibilita o surgimento de espaços para alternativas de mudanças, conforme aponta Foucault (1998, p. 241):

A partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa. (FOUCAULT, 1998, p. 241).

Neste sentido, é importante entender como a mobilização dessas múltiplas possibilidades permite pensar um cinema como resistência às regras que determinam os modos de fazer. É possível fazer filmes como dissensos (Ranciere, 2009) capazes de tornar visível o jogo de poder. Um gesto emancipatório possível de ser encontrado em qualquer lugar no filme, com qualquer personagem, não estando condicionado à imagem da mulher na tela. Na abordagem com que trabalhamos, o que importa é o debate temático do feminino, o interesse é entender como se dá o jogo de poder que é realizado em relação às questões do feminino. Neste sentido, para Teresa de Lauretis, segundo Smelik (2015, p.1):

Uma das funções da narrativa (...) é de ‘seduzir’ as mulheres à feminilidade, com ou sem seu consentimento. O sujeito feminino é feito para desejar feminilidade. Essa é uma forma cruel e muitas vezes coerciva de sedução. (SMELIK, 2015, p.1).

Considerando essa coerção, importante observar o uso do termo *gênero*, que pertence aos estudos linguísticos e morfológicos. Nos anos 90, Johan Scott (1995) questiona essa apropriação do conceito da gramática atualizando o debate e pensando *gênero* em dois aspectos: um descritivo e o outro, analítico. O primeiro uso do termo, segundo Scott, é um uso descritivo e serve para

substituir a categoria de mulheres. Quando os estudos de gênero passam a se preocupar com as masculinidades, seu uso faz com que o termo sirva, nesse momento, para tratar da relação entre homens e mulheres. O segundo uso do termo é o ponto central da dicotomia entre gênero e sexo. Para Scott (1995), o termo deve ser tomado como categoria de análise. Ela propõe, então, uma análise que compreenda uma arqueologia do saber, indica a necessidade de buscar entender de forma arqueológica (como) e genealógica (porque), segundo suas afiliações com Foucault (1998), numa crítica às noções hierárquica e dicotômica de gênero, que o uso descritivo do termo tentou cristalizar. A heteronormatividade compulsória obriga a colar o comportamento ao sexo. Sexo/gênero/sexualidade formam, portanto, um contínuo fluxo gerando uma facilidade de leitura para o saber poder. A proposta de Scott (1995) aponta criticamente as hierarquias generalistas, portanto, excludentes, como uma configuração do saber poder sustentado nessa noção dicotômica de gênero.

Para a sustentação teórica das análises aqui empreendidas, toma-se por base as discussões promovidas por Judith Butler (1992); Joan Scott (1995) e Beatriz Preciado (2014), servindo de orientação para o problema que essa pesquisa propõe: - como filmes dirigidos por mulheres dialogam com a crítica feminista, e como esses filmes podem ser apontados como potência desestabilizadora do poder e das normas estabelecidas? Embora relacionadas com a teoria feminista, existem abordagens distintas dentre as teóricas, tal como explicitaremos a seguir.

Para Scott (1995, p.80), gênero “é um elemento constitutivo de relações sociais, baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”, tendo como elementos relacionados entre si:

(1) símbolos culturalmente disponíveis, que evocam representações múltiplas”; (...) (2) “conceitos normativos que colocam em evidência interpretações dos sentidos dos símbolos”; (3) (...) “noção do político, tanto quanto uma referência às instituições e organizações sociais”; (...) (4) “uma identidade subjetiva. (SCOTT,1995, p.80).

Butlher (1992) compreende o gênero como sendo um efeito, caracterizando-o, ainda, como um artifício à deriva. Para ela, não há uma conformidade das identidades de gênero ao sistema heterossexual compulsório naturalizado.

É performativo, quer dizer, constituinte da identidade que pretende ser. Nesse sentido o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que se poderia dizer que pré-existe ao feito. (BUTLHER, 1992, p. 72).

Em Preciado (2014), encontra-se gênero como uma formulação de 1940, vinda como forma de classificar e categorizar os bebês cuja identidade precisava estar sob controle. Ou ainda, para ela, gênero é uma formulação biopolítica.

Quando Butlher lança o livro *Problemas de Gênero* (1992), várias teorias feministas são revistas e questionadas, e a abordagem de gênero passa a ser analisada para além da dicotomia homem/mulher. Essa abordagem, além de apontar a importância do uso dos termos homens e mulheres no plural, considera as singularidades de forma mais atenta e ultrapassa a abordagem vista até então, que passava exclusivamente pela questão do sexo. Essa nova abordagem, que considera, assim como Scott (1995), a raça e a classe social, além do sexo, nas questões de gênero, nos permite traçar um paralelo entre as diversas cenas dos filmes: *Chega de Saudade* e *Que horas ela volta?*

Nos filmes analisados, vemos as normas prescritivas da sexualidade e das formas socioculturais de estar no mundo sendo potencializadas, reiteradas e naturalizadas, mas de maneiras diversas, sob a forma crítica que permite questionamentos desnaturalizadores do poder hierárquico. A partir dessas críticas é possível perceber o movimento que os sujeitos promovem no jogo da “tradição” das relações entre homens e mulheres.

Entre meio a concepções de poder, dominação cultural e biopolítica, fazemos uma “aposta” no gesto de resistência da mulher. Gesto que se constrói em meio à história e seus dispositivos de controle. É, portanto, imprescindível o estudo de possíveis expressões capazes de burlar a máquina patriarcal e seus

complexos mecanismos de sustentação, dentro do cinema brasileiro. No recorte proposto, isto poderá ser apontado na história da filha da empregada doméstica que, na fratura ao modelo de hierarquia de classes, desnaturaliza os “lugares” sociais destinados às mulheres na sociedade capitalista - *Que horas ela volta/2015* - e na personagem que escolhe seu parceiro de dança quando a norma de um baile de dança de salão diz que é o homem quem tira a mulher para dançar - *Chega de Saudade/2006*.

### **3. CHEGA DE SAUDADE**

Laís Bodanzky faz sua estreia no cinema dirigindo o filme *Cartão vermelho*, em 1994. No ano de 2001 dirige seu primeiro longa-metragem, o premiadíssimo: *Bicho de sete cabeças*. Em 2010 lança o filme *As melhores coisas do mundo*, mas é no ano de 2007 que a diretora lança o filme também premiado *Chega de Saudade*.

A história deste filme é ambientada em um baile de salão em uma noite paulistana. Contudo, a vida e as tramas que se desenrolam no baile poderiam ser vividas em qualquer parte ou lugar. Assim, o salão como *locus* da narrativa faz uma metáfora da vida, do mundo. Nele encontramos personagens ícones para falar das relações amorosas entre homens e mulheres, como a “solteirona” Elza, interpretado por Betty Faria e que passa o baile todo desesperada para que alguém a tire para dançar, reiterando uma das regras básicas do salão: a dependência de um homem que a tire para dançar. Mareci, interpretada por Cássia Kiss, a mulher apaixonada, mas que precisa conviver com a necessidade de liberdade de seu amor para não perdê-lo. Alice, interpretada por Tônia Carrero é a mulher de meia idade, fiel parceira de dança que começa a sofrer esquecimentos. E Bel (Maria Flor), a garota que vive uma relação de desencanto com seu namorado Marquinhos (Paulo Vilhena), embora jovem, ele se apresenta extremamente castrador e controlador, assim como Álvaro (Leonardo Villar), parceiro de baile de Alice. O “galanteador” que encanta e seduz as mulheres com as palavras e as faz sonhar (Sterpan Nercessian). E Rita, interpretada por Clarisse Aburanja. Ela destoa das outras mulheres do baile, justamente por aparentar independência logo na sua chegada no salão e por agir com autonomia. As personagens vivenciam seus altos e baixos, as cantadas, a generosidade, o desencanto e o encantamento, a sedução e os desejos são vividos, cadenciados e muitas vezes narrados pela trilha sonora do filme.

O filme recebeu vários prêmios nacionais e internacionais: Festival Internacional de Cinema de Humor – Portugal (2009), 4º Cineport - Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa – Portugal (2009), 11º Festival Du Cinéma Bresilien de Paris – França (2009), Rencontre du Cinema Sud-Americaine, South American Film Festival in Marseille – França (2009), 31º Festival Films de Femmes – França (2009), 49º Festival de Cartagena – Colômbia (2009), 9º Festival de cinema Brasileiro em Israel (2008), 14º Genève Film Festival – Suíça (2008), 5º Prêmio Fiesp-Sesi do Cinema Paulista (2009), Festival do Rio (2008), 3º Prêmio Contigo do Cinema Nacional (2008), 7º Prêmio

Vivo do Cinema Brasileiro (2008), 40º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2007).<sup>3</sup>

Ao se tecer uma relação entre a evolução cinematográfica, possível graças à tecnologia disponível, e a construção cultural da mulher mostrada no cinema convencional, percebe-se um desequilíbrio. Nessa evolução, nota-se muito pouco no cinema uma emancipação social, psicológica e cultural da mulher.

Ao considerar o filme *Chega de Saudade* (2008), de Lais Bondansky, que faz parte da produção cinematográfica brasileira contemporânea, e compreendendo a atuação social construída na tendência hegemônica da matriz patriarcal - que legitima seu discurso já determinado – levantou-se o seguinte problema: no processo cinematográfico, haverá somente a repetição dos determinismos de gênero, da reiteração de normas, ou no filme de Bodansky encontraremos um espaço democrático em que podemos compreender a abordagem das ideias feministas emancipatórias e a proposição política acerca das questões de gênero? De outra forma, se há um construído no qual atuamos, o filme *Chega de Saudade* confirma ou questiona esse posicionamento?

Assim, na análise, busca-se entender o jogo proposto na dança de salão. A dança pode servir como o *locus* das relações entre sujeitos sociais que, no encontro, manifestam suas identificações de gênero, sujeitos cuja heterossexualidade é reafirmada no binarismo homem e mulher? É possível apontar o baile como personagem masculina machista com normas machistas que imperam em seu espaço?

Em *Chega de Saudade*, um grupo de homens e mulheres se encontra em um tradicional clube para mais um baile, em que a dança de salão é o estilo da casa. Dança de salão é uma prática bastante convencional no sentido das

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/chega-de-saudade/> acessado em: 14/07/2018

relações entre os gêneros binários. O par é composto por um cavalheiro e uma dama, o cavalheiro é quem escolhe a dama para a dança, é ele quem inicia a dança e conduz os movimentos. Cavalheiro e dama são expressões clássicas, que correspondem a comportamentos clássicos, e a pista de dança é um lugar demarcado para que os movimentos sejam executados, dando o tom aos relacionamentos e aos diálogos. Em *Chega de Saudade* é possível tecer um diálogo entre o filme (campo) e os debates feministas (extracampo) através de uma crítica que, a nosso ver, já está posta pela própria diretora.

Neste filme de Laís Bodansky, o baile é palco das relações de poder em que as mulheres dançam conforme regras que as limitam em seus desejos, estando, a maioria delas, à mercê do desejo masculino, carentes e ansiosas por um homem que as tire para dançar. As regras do baile evocam a crítica feminista de Teresa de Lauretis, trazida por Smelik (2015, p.1), à qual nos referimos anteriormente e que afirma que “o sujeito feminino é feito para desejar feminilidade”.

As relações de gênero, no filme, evidenciam as demarcadas posições sociais e culturais daquilo que se espera dos sujeitos no centro da ação/baile, estabelecendo os conflitos e encenando os embates da ordem das relações heteronormativas.

A palavra saudade pressupõe um afastamento, uma ruptura, um ir-se embora, um deixar de estar de alguém na nossa vida, uma separação, uma falta de. *Chega de Saudade* deveria dar um basta, então, remeteria a uma aproximação, a uma ligação, a um retorno, ao permanecer e a uma união. A saudade que levaria os personagens ao baile remete a uma ilusão de completude buscada por todos. Essa carência aparece já no início do filme, quando um casal jovem é contraposto com um casal velho. Ambos chegam ao mesmo baile, o casal jovem a trabalho, responsável pelo som do baile, o casal mais velho para participar do baile. Na relação que se estabelece entre as duas mulheres, a jovem parece perceber que ela pode chegar às mesmas condições afetivas da mulher mais velha e seu acompanhante, que estão num momento muito desgastado, de muita impaciência, caso seu namoro não mude.

Essa condição é visível no tratamento que o velho tem com sua acompanhante e namorada. O final da história confirmará essa percepção. Há uma saudade em ambos. Saudades do “par perfeito”. Saudade do que não foi (casal mais velho) e saudade do que não será (mulher mais nova). Saudade como condição de um jogo que se repete, mas não cumpre com o fazer parar desse sentimento. Há uma falta e o baile promete, nas 4 horas de duração, suprir essa falta. O gesto dos que chegam ao baile é o da crença do fim desta ausência. O baile fará a saudade ter fim. Gesto da dança, gesto de pares de um vazio que atravessa o tempo. Gesto que para as mulheres se estabelece de forma ainda mais opressora, quando no baile ela depende de que um cavalheiro a tire para dançar. Há quem dance a serviço. Durante o baile vemos uma mulher que vende um dançarino profissional a 20 reais por 6 músicas. Ela administra a venda e o lucro. Quem paga estará, durante 6 músicas, no jogo, na pista, no espaço público do baile.

As relações menos clichês e possíveis acontecem nas mesas mais afastadas da pista e denotam ousadias que só podem se dar no segundo plano, ou às margens da pista de dança. A condição para a mulher entrar no salão é colocando uma saia, a condição para dançar é ser convidada, e caso não saiba dançar há um cavalheiro para ensiná-la. Dependendo da atenção do cavalheiro é a lei que sustenta o jogo.

A trilha sonora do filme auxilia na construção da narrativa e sugere encontros e desencontros na maior parte das músicas selecionadas para o desenrolar do baile. Isso já é dado desde o início do baile, quando o personagem Ernesto seduz Nice e menospreza Elza cantando a música que toca no baile. Enquanto olha para Nice de forma sedutora, ele canta: “do tipo vivida... casada carente, solteira, feliz, já tive donzela e até meretriz. Mulheres cabeça e desequilibradas, *mulheres confusas de guerra e de paz...*” Ao pronunciar a palavra “confusa” Ernesto encara Elza, e em seguida olha novamente para Nice, apontando para ela e segue cantando: *Mas nenhuma delas me fez tão feliz como você me faz.* Após essa cena dos três na mesa ser mostrada em planos

próximos, vemos o restante do baile, planos do cantor e de alguns casais dançando, e ouvimos a música na íntegra:

*Já tive mulheres de todas as cores  
De várias idades, de muitos amores  
Com umas até certo tempo fiquei  
Pra outras apenas um pouco me dei*

*Já tive mulheres do tipo atrevida  
Do tipo acanhada, do tipo vivida  
Casada carente, solteira feliz  
Já tive donzela e até meretriz*

*Mulheres cabeça e desequilibradas  
Mulheres confusas, de guerra e de paz  
Mas nenhuma delas me fez tão feliz  
Como você me faz*

*Procurei em todas as mulheres a felicidade  
Mas eu não encontrei e fiquei na saudade  
Foi começando bem, mas tudo teve um fim  
Você é o sol da minha vida, a minha vontade  
Você não é mentira, você é verdade  
É tudo o que um dia eu sonhei pra mim*

*Já tive mulheres de todas as cores  
De várias idades, de muitos amores  
Com umas até certo tempo fiquei  
Pra outras apenas um pouco me dei*

*Já tive mulheres do tipo atrevida  
Do tipo acanhada, do tipo vivida  
Casada carente, solteira feliz  
Já tive donzela e até meretriz*

*Mulheres cabeça e desequilibradas  
Mulheres confusas, de guerra e de paz  
Mas nenhuma delas me fez tão feliz  
Como você me faz*

*Mulheres – Autor: Toninho Gerais*

Gilson, o garçom que atende aos pedidos dos frequentadores do baile, costura as relações que se estabelecem ali, dando sentido e estrutura aos conflitos que vão tomando vulto, faz a dança ganhar ou perder ritmo conforme o baile avança, é ele quem auxilia na montagem das histórias a serem contadas através de sua circulação e que se dá por todo o espaço do baile. Ele transita fazendo a ponte entre os personagens e o espectador.

Bertold Brecht, refletindo sobre o teatro, propõe que, no distanciamento do espectador, está a possibilidade que ele, espectador, tem de fazer a crítica do que é visto em cena. Numa aproximação com o cinema, pode-se pensar que entre o filme e os espectadores, na sala escura, está a possibilidade de percepção da crítica feminista do cinema, que aponta para o uso do prazer visual e da narrativa como uma vingança. Ao enfatizar tipos de homens e de mulheres, estaria Laís Brodansky fazendo o gesto de afastamento, pelo estereótipo, para dar visibilidade à crítica necessária para a desconstrução da norma? Como nos diz Maria Clara Galery (2005):

Gestus é o momento na encenação de uma peça em que, através de um gesto, palavra ou *tableau*, os códigos e relações sociais que sustentam a história (e mesmo sua representação) se tornam visíveis para o espectador". (GALERY, 2005, p.53).

Os gestos podem ser vistos, assim, como lampejos, que podem aparecer em uma instância e desaparecer em outra, no mesmo filme. Esses gestos podem ser entendidos como uma política dos gestos, onde as relações criam uma emancipação possível de ser conquistada, portanto, vista, sentida, analisada e disseminada. Esses gestos, pensando como Bertold Brecht, são estranhamentos, formas de transformar o óbvio de um evento em consciência crítica. Trata-se, portanto, de uma postura ética, pois, conforme nos lembra Agamben: "ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos" (AGAMBEN, 2007, p.61).

Nisso consiste a aproximação que fazemos entre o teatro de Bertold Brecht e a proposta feminista de Mulvey (1991, p.440): "a desmistificação da representação, que mostra como e quando o objeto de prazer visual é criado, libertando o espectador de uma identificação imaginária e ilusória com os personagens". Ou seja, entre Brecht e Mulvey, a relação que se faz é o apelo de ambos por uma arte engajada e comprometida. Essa ideia se opõe ao conceito de emancipação de Rancière (2009), cujo engajamento não faz sentido, considerando que o espectador não precisa de uma arte que o liberte, assim como não entende isso como função da arte, tampouco do artista. Nos afastamos de Brecht no que dele podemos entender de um artista para quem o

público precisa ser emancipado, mas mantemos seu conceito de *Gestus*. O afastamento que fazemos em relação à proposta de Mulvey se dá no apelo à ruptura com o prazer visual e com a narrativa, o que em nossa proposta limitaria o jogo que se estabelece pelo uso desses recursos e que nos permitem ver as rupturas possíveis em filmes convencionais e nos aliarmos a uma posição de emancipação em relação à construção fílmica, cujo dissenso rompe com a dependência da mulher, mobilizando as noções tratadas por Rancière (2009).

Com o baile em andamento, a câmera acompanha a chegada de uma mulher que chama a atenção dos presentes e se coloca numa segunda ou terceira fileira de mesas, ou num mezanino, à margem da pista de dança. O garçom serve o que esta mulher costuma beber, indicando que sua presença já é conhecida. O comportamento dela é diferente do das outras mulheres do baile. Ela se posiciona no segundo plano, não frequenta as mesas que circundam a pista de dança, portanto não quer ser notada. Ela se permite olhar. Ela parece primeiro situar o ambiente e depois analisar o espaço, em busca de algo ou alguém. Ela assume um comportamento diferente, e se coloca como alguém que busca quem irá tirar para dançar, o que se confirma na sequência. Rita parece aliar-se a uma abordagem feminista que questiona e assume um comportamento dissonante, conforme Rancière (2009).

A chegada dessa personagem, a quem o garçom nos apresenta chamando-a pelo nome Rita, coincide com os aplausos da música que terminou de tocar, como se a sua chegada estivesse sendo aplaudida. Essa ênfase faz com que a chegada de Rita pareça criar um estranhamento entre os demais frequentadores do baile. Diferente das outras mulheres, é ela quem escolhe seu par. Pode-se pensar que a presença de Rita marca a heterogeneidade na relação com o social ou assinala a quebra, a ruptura, como possibilidade de dar um basta à ilusão e à saudade de um par perfeito. Entre Rita e as demais mulheres presentes no baile, que representam e endossam as convenções sociais do baile, temos uma possibilidade de leitura política que é possível, justamente, pois a presença de Rita gera uma espécie de dissenso.

Quando Gayatri Spivak (2010), teórica e feminista indiana, pergunta se o subalterno pode falar, ela nos inspira a olhar para Rita percebendo a maneira como ela se coloca, construindo/desconstruindo o espaço negado às mulheres, na heteronormatividade. “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu” (SPIVAK, 2010. p. 126).

Rita parece ter criado a condição de não rejeitar a oportunidade do baile para mostrar as mudanças já operadas na cultura, ou seja, ela parece estabelecer o diálogo entre o campo e o extracampo do debate feminista, considerando os avanços na superação de alguns dos problemas de gênero.

Quanto Rita localiza um personagem conhecido por *Argentino*, ouvimos: “*Cuidado garoto, eu posso fazer você ficar louco....* Parece que a música dá um comando a ele avisando que Rita está presente e já o localizou, então ele se vira e ambos se encaram. Planos dos dois são intercalados, enquanto as frases da música vão dando o tom da sedução que existe entre eles. Eles se olham durante toda a música.

*Sei que eu sou bonita e gostosa  
E sei que você me olha e me quer  
Eu sou uma fera de pele macia  
Cuidado garoto, eu sou perigosa*

*Eu tenho um veneno no doce da boca  
Eu tenho um demônio guardado no peito  
Eu tenho uma faca no brilho dos olhos  
Eu tenho uma louca dentro de mim*

*Sei que eu sou bonita e gostosa  
E sei que você me olha e me quer  
Eu sou uma fera de pele macia  
Cuidado garoto, eu sou perigosa*

*Eu posso te dar um pouco de fogo  
Eu posso prender você meu escravo  
Eu faço você feliz e sem medo  
Eu vou fazer você ficar louco  
Muito louco, muito louco  
Dentro de mim*

*Perigosa – Autores: Rita Lee; Nelson Motta; Roberto de Carvalho*

Gambazão, apelido dado ao personagem que dança sozinho o baile todo, aproxima-se de Elza e Nice com duas rosas e entrega a elas, que pegam a flor um pouco desconcertadas. Quando ouvimos: *“Eu vou fazer você ficar louco, muito louco... dentro de mim”* vemos algumas mulheres passando a mão na bunda de Gilson, o garçom. *“Eu posso fazer você meu escravo...muito louco dentro de mim.*

Ao ouvir um tango, Rita levanta-se imediatamente e vai em direção ao Argentino. Ela o encontra já na metade do caminho para a pista. Diferente das outras mulheres do baile, Rita não espera que ele venha até a mesa e a tire para dançar, ela fez toda a movimentação desde que chegou.

O Gambazão, então sentado em uma mesa próxima à pista, aponta uma pequena lanterna para os pés do casal que dança o tango de forma bastante sensual. A câmera dança com eles. Eles dançam bem no centro da pista, em destaque entre os poucos outros casais que também dançam, mas permanecem a uma certa distância, assumindo o protagonismo da cena.

*Peregrino y soñador,  
cantar  
quiero mi fantasía  
y la loca poesía  
que hay en mi corazón,  
y lleno de amor y de alegría,  
volcaré mi canción*

*Siempre sentí  
la dulce ilusión,  
de estar viviendo  
mi pasión*

*Si es que vivo lo que sueño,  
yo sueño todo lo que canto,  
por eso mi encanto  
es el amor  
Mi pobre alma de bohemio  
quiere acariciar  
y como una flor  
perfumar*

*Y en mis noches de dolor,  
a hablar  
me voy con las estrellas  
y las cosas más bellas,  
despierto he de soñar,*

*porque le confío a ellas  
toda mi sed de amar*

*Siempre sentí  
la dulce ilusión,  
de estar viviendo  
mi pasión*

*Yo busco en los ojos celestes  
y renegridas cabelleras,  
pasiones sinceras,  
dulce emoción*

*Y en mi triste vida errante  
llena de ilusión,  
quiero dar todo  
mi corazón.*

*Alma de Bohemio – Autores: Roberto Hirfo; Ilana Caruso*

Após a dança, vemos Rita no banheiro excitada com a dança com o Argentino. Rita toca seu corpo enquanto ouvimos Alice explicando a Maureci sua situação com Álvaro. Ela explica que não foram viver juntos porque Álvaro era casado, “depois as coisas foram ficando assim mesmo, tem coisas que só podem acontecer enquanto se é jovem”. Bel entra no banheiro e a juventude dela é contrastada com a idade de Maureci, que se olha no espelho e parece cansada. Rita segue excitada no banheiro. Antes de sair, ela puxa a descarga para disfarçar o tempo que ficou ali.

Um dos grandes conflitos do filme se dá entre Maureci e Eudes, um casal conhecido no baile. A chegada de Bel fará com que Eudes esqueça de Maureci durante todo o baile e dê toda a sua atenção à Bel. Marquinho percebe e fica muito nervoso com essa aproximação. Arelina, amiga de Maureci, a pressiona, dizendo que homem de baile não vale nada e que ela deve tomar uma atitude com Eudes, que segue dançando com Bel. Maureci explica à amiga que mulher funciona com mil botões, tem vários disjuntores e que para saber ligar tem que mexer neles todos, se não souber ligar, tudo se desarma. Já os homens possuem uma só, uma chave geral “basta um rabo de saia novo para perder o rumo de casa”. Após ouvir Maureci, Arelina então diz: “pois se eu fosse você ligava todos os seus botõezinhos e ia desligar a chave geral do Eudes”. Uma releva, autorizando o comportamento do namorado, aludindo à generalidade dos

comportamentos masculinos, a outra se contrapõe, desaprovando a conduta de Eudes, reafirmando a fidelidade como regra - ou tudo ou nada.

Haverá, durante o baile, a queda da chave geral de luz, que deixará o baile às escuras por alguns instantes, cena em que Eudes tentará beijar Bel. Sublinhando o ciúme como efeito de infidelidade, se ouve a música Lama, deslocando a discussão para o casal mais velho do baile - Álvaro e Alice. Vemos Alice olhando entristecida para Álvaro que segue bebendo uísque e ouvimos:

*Se quiser fumar eu fumo  
 Se quiser beber eu bebo  
 Não interessa a ninguém  
 Se o meu passado foi lama  
 Hoje quem me difama  
 Viveu na lama também  
 Comendo da minha comida  
 Bebendo a mesma bebida  
 Respirando o mesmo ar  
 E hoje, por ciúme  
 Ou por despeito  
 Acha-se com o direito  
 De querer me humilhar  
 Quem és tu?  
 Quem foste tu?  
 Não és nada  
 Se na vida fui errada  
 Tu foste errado também  
 Não compreendeste o sacrifício  
 Sorriste do meu suplício  
 Me trocando por alguém  
 Se eu errei  
 Se pequei  
 Pouco importa  
 Se aos teus olhos estou morta  
 Pra mim morreste também*

*Lama – Autores: Arice Chaves; Paulo Marques*

Álvaro vê e fala com o fantasma de sua esposa falecida (Selma Egrei), num devaneio quem sabe provocado pela mistura de analgésico e uísque. “E aí Álvaro tá preocupado”? “Eu”? ... “E esse pé”? “O que foi isso”? “Ah bobagem. Não foi nada, rompeu o tendão”. “Tem certeza, olha se foi o tendão você não poderá mais dançar. Olha lá os teus troféus”. Em seu devaneio ele a vê o acusando de que enquanto ele era o rei do salão ela estava em casa, em meio às fraldas. “O que você quer? Os meninos estão criados, os filhos, os netos também. Eu só tenho motivos para ser feliz ”fala Álvaro irritado”. “Até quando

olha para traz você só enxerga você mesmo, mas pelo menos você é um homem coerente”. Ao voltar do devaneio que se deu em uma cena com a cor alterada, quase um PB, e em planos fechados no rosto de cada um, o som do baile foi silenciado. A música é retomada e ouvimos “*quem és tu? Quem fostes tu? Não fostes nada. Se eu errei... Quem és tu... não fostes nada... se aos teus olhos estou morta, pra mim morrestes também.*” Aqui sabemos que Álvaro tem com Alice uma relação clandestina e que é no baile que esta relação se dá. Como ele está, nesse momento, impossibilitado de dançar, parece que a crise que se instala nele aponta para uma culpa pelo machismo que se revela no fantasma da esposa.

Novamente o recurso de suprimir a voz, silenciando a letra da música, é usado para vermos Álvaro tendo um novo devaneio. Porém, diferente do anterior, agora somente a voz da cantora é silenciada e ouvimos uma versão instrumental da mesma música, tocada ao piano, enquanto ele se vê dançando só e feliz enquanto o público o aplaude.

Marquinho, o técnico de som, precisa lidar com problemas técnicos durante todo o baile, mas apesar de envolvido com o trabalho percebe que Bel está se divertindo com Eudes e manda entregar uma flor a ela. O tom do baile ganha um ritmo mais alegre e a música que Marquinho toca agora criará ainda mais problemas. Bel deposita a rosa vermelha que recebeu dentro de uma garrafa de cerveja que está em uma mesa próxima da pista, num gesto de que o apelo do namorado não mexeu com ela. Parece que quando percebe a “concorrência”, Marquinho apela a um gesto romântico bastante desgastado e que, por isso, não funciona, não mobiliza Bel em sua direção.

Bel vê Eudes dançando de forma divertida e aproxima-se dele, e os dois dançam de forma descontraída. Ele pega Bel e a suspende no ar, ambos brincam e sorriem na pista de dança.

*Eu conheci um cara  
Numa festa da pesada lá no Canecão  
Ele aprontava tanto rolo tanta confusão  
Dele me aproximei  
E ouvi esse refrão*

*Ele dizia:*

*Tô doidão to doidão bicho tô doidão  
Tô doidão to doidão bicho tô doidão  
Bicho to doidão!  
Porque roubaram minha mina dentro do salão*

*E esse mesmo cara  
Passou um ano na Bahia e quando voltou  
Foi no programa do chacrinha  
E lá ele aprontou  
Disse eu vou cantar  
Uma linda canção, e cantou:  
Tô doidão to doidão bicho to doidão  
To doidão to doidão bicho to doidão  
Bicho to doidão!  
Nem o chacrinha tinha visto tanta confusão*

*Les Dalton (Tô Doidão) – Autor: Joseph Ipa Dassin*

Eles seguem observados por Maureci. Marquinho percebe e se irrita com as brincadeiras dos dois e troca a música. Todos reclamam e em coro perguntam: “Porque parou? Parou porque”? Marquinho apressado coloca uma música que provoca ainda mais tensão:

*Nesse corpo meigo e tão pequeno  
Há uma espécie de veneno  
Bem gostoso de provar  
Como pode haver tanto desejo  
Nos seus olhos, nos seus beijos  
No seu jeito de abraçar  
E foi com isso que você me conquistou  
Com esse jeito de menina  
E esse gosto de mulher  
E nada existe em você que eu não ame  
Sou metade sem você  
Mon Amour Meu Bem Ma Femme*

*Mon Amour, Meu bem, Ma Femme – Autor: Reginaldo Rossi*

Eudes puxa Bel para perto dele e dança com ela. Marquinho vai em direção à pista e interrompe bruscamente os dois, pegando Bel pelo braço. Ele a leva para um canto e diz que Eudes pode ser o avô dela, diz que ele é “um puta velho folgado”. Quando Marquinho fala isso, ela olha para o namorado e se cala. Ele insiste para que ela coma um sanduiche e diz que ela bebeu demais. Avisa que mais tarde eles pegarão a estrada. Ela permanece calada e olhando para ele. Ele volta a insistir e ela, após um tempo olhando para ele, calada, se recusa a pegar o sanduíche. Um clima de tensão se instaura entre os dois. Ao

longe, Eudes percebe que está mexendo com Marquinho, mas já está seduzido por Bel.

Uma mulher distribui pequenas bandeiras vermelhas que traz dentro de uma cesta de vime. As bandeiras dão permissão, às mulheres, de interromperem a dança de um casal e dançarem com o cavalheiro, enquanto a mulher que pega a bandeira fará o mesmo com outro casal, como se o baile desse permissão para que as mulheres tivessem uma espécie de escolha nesse momento. Embora o tom dessa cena seja de leveza, alguns conflitos se acentuam, pois a disputa pelas bandeiras é grande, visto que a cesta se esvazia rapidamente. Elza, que não dançou com ninguém até o momento, briga pela última bandeira com uma mulher que também quer dançar. Vemos que a essa altura a pista está lotada e o baile segue animado. Aqui observamos uma diferença em relação a mulheres que se sujeitam às regras do baile, dependendo da bandeira para escolher um par, e Rita, que escolhe sem precisar de qualquer argumento. A bandeira pode ser vista, então, como símbolo de certa quebra de limites entre os frequentadores do baile.

*Una notte a Napoli  
Con la luna ed il mare  
Ho incontrato un angelo  
Che non poteva pi? volar  
Una notte a Napoli  
Delle stelle si scord?  
E anche senza ali  
In cielo mi port?*

*Con lui volando lontano dalla terra  
Dimenticando le tristezze della sera  
In paradiso, oltre le nuvole  
Pazza d'amore come le lucciole*

*Quanto tempo pu? durare?  
Quante notti da sognare?  
Quante ore, quanti giorni  
E carezze infinite  
Quando ami da morire  
Chiudi gli occhi e non pensare  
Il tempo passa, l'amore scompare  
E la danza finir?!*

*Una notte a Napoli  
Con la luna ed il mare  
Ho incontrato un angelo  
Che non poteva pi? volar*

*Una notte a Napoli*

*Delle stelle si scord?  
E anche senza ali  
In cielo mi port?*

*Tristemente tutto deve finire*

*Ma quando il cuore mi ha spezzato  
Ed in cielo mi ha abbandonato  
Adesso sulla terra son tornata  
Mai pi? di amare mi sono rassegnata*

*Ma guardo su!*

*Quanto tempo pu? durare?  
Quante notti da sognare?  
Quante ore, quanti giorni  
E carezze infinite?  
Quando ami da morire  
Chiudi gli occhi e non pensare  
Il tempo passa, l'amore scompare  
E la danza finir?!*

*Una notte a Napoli  
Con la luna ed il mare  
Ho incontrato un angelo  
Che non poteva pi? volar  
Una notte a Napoli  
Delle stelle si scord?  
E anche senza ali*

*In cielo mi port?*

*In cielo mi port?  
In cielo mi port?  
In cielo mi port?*

*Uma Noite a Napoli – Autor: Pink Martini*

Arelina aproveita e usa uma bandeira para separar Vagner e a esposa, para tirar satisfação com ele. Percebe-se que eles têm um caso amoroso e o baile é o lugar em que ele encontra a amante. Ela termina o relacionamento, dizendo que é uma falta de respeito dele trazer a esposa para o baile. “Você pisou na bola”. “Calma, depois nós vamos conversar”, ele responde, e ela aproveita para lembrá-lo de que o baile é um espaço dela, portanto, ele jamais poderia ter trazido a esposa para o lugar que é dela, acusando-o de traição. Podemos entender que Arelina inverte a ordem estabelecida pelo baile e toma para si a decisão de romper com o amante “infiel”. Em outros momentos, Arelina irá se colocar nessa mesma posição de quem tem liberdade de escolha nesse ambiente, o que configura uma ruptura com as normas estabelecidas até então. A esposa está dançando com Ernesto e percebe o que está acontecendo.

Arelina larga o amante no meio do salão, num gesto que o denuncia para a esposa. Após deixá-lo sozinho na pista, Arelina dança com outro homem e o beija na boca, provocando ciúmes no amante. A esposa segue atenta aos movimentos, mas se mantém discreta. Parece que o baile é frequentado por homens que usam do espaço para circular com suas amantes. Se as esposas são trazidas ao baile, o triângulo amoroso se explicita. Nesse jogo, os homens são afirmados como objetos de disputa pelas mulheres, já que a pior situação para uma mulher num baile é ela não ser escolhida para a dança, ou seja, para o jogo. A escolha equivale ao prêmio nessa disputa. Isso fica ainda mais evidente dado o desespero de Elza, que segue tentando, sem sucesso, conseguir a bandeira vermelha.

Quando o sistema de som anuncia que a esposa de Ernesto o aguarda na chapelaria, ele fica perturbado com esse anúncio. Elza, então, tripudia e comenta com Nice: “Pilantra, mentiroso. Há anos que ele diz que é viúvo...”, tentando fazer com que a amiga não se deixe levar pela sedução de Ernesto. A carência de Elza ganha força com as investidas de Ernesto direcionadas a Nice. Gilson percebe que Ernesto não está bem e o socorre, sugerindo para ele tomar um ar. Ernesto chega na chapelaria e fica sabendo que há outro Ernesto no baile e que é esse outro quem está sendo aguardado. Ele volta ao salão aliviado e procura por Nice.

Uma música alegre anima o baile criando um respiro na narrativa:

*É contigo que eu me encaixo  
Dança, dança...  
Do jeito que eu gosto  
Me deixa assim bem satisfeito  
No final da noite tô saciado.*

*Acordo cansado  
E contigo eu me encaixo  
Assim o dia rola mais perfeito  
Dança, dança ...  
No final da noite tô saciado*

*Vem menina  
Pegue aqui no meu cangote  
Eu quero me acabar contigo nesse xote  
Vem menina vem comigo do seu jeito  
Contigo o meu encaixe é mais perfeito*

*(no final da noite tã saciado)*

*E não termina por aí (não)*

*Ainda tem muito pra rolar...*

*No começo é assim, não precisa terminar*

*Encaixe Perfeito – Autores: Duani; Chris; Paulinho Cruz*

Rita e o Argentino sobem para o mezanino. Ela coloca um comprimido na boca e beija o parceiro. Em seguida ambos iniciam uma cena tórrida de troca de carícias.

Bel procura o namorado e ambos tentam se entender, ele demonstra carinho por ela, embora siga reclamando que ela não parou de dançar com Eudes. Seus comentários são irônicos. Ela diz que Eudes está apenas a ensinando a dançar. Ele pergunta se ela não recebeu nada durante o baile e ela se lembra da flor que ele mandou entregar e agradece. Bel sorri e avisa Marquinho que vai pegar uma água. Parece que a flor não conseguiu dar a Bel qualquer sinal de que Marquinho deixará de ser controlador e grosseiro, comportamento ressaltado na chegada de ambos no baile.

Vemos vários planos do baile, alguns planos zenitais sugerindo que os conflitos instalados até aquele momento chegaram ao seu ponto máximo. Vemos muitos casais na pista. Eudes reencontra com Bel no bar e eles iniciam uma conversa. Maureci percebe que ambos seguem próximos e fica triste.

Um apagão no baile faz com que Eudes aproveite para levar Bel para um local mais afastado, dizendo que é melhor procurar um lugar mais arejado. Ele inicia um tipo de desabafo: “Acho que não chego na idade dessas pessoas, meu pai morreu com 28 anos”. Ele pergunta se Bel conhece o mito do Ciclope. “Ciclope é um gigante que tem tanta força que pode arrancar uma árvore com um abraço, mas ao mesmo tempo ele vive sozinho, triste porque ele sabe o dia que vai morrer. Isso deve ser insuportável... Por isso, eu acho que não é bom a gente saber de tudo...” Bel interrompe a conversa para ir ao banheiro.

Aproveitando o apagão, a mulher que contrata o dançarino profissional lhe dá apenas parte do pagamento, já que ele dançou com inúmeras outras mulheres.

Marquinho aproveita que Eudes está sozinho na mesa em que conversava com Bel e lhe dá um tranco, ameaçando-o caso ele não saia de perto de Bel. “O que tem isso?” “Tem que ela é minha namorada. Ela tem idade para ser sua neta. Fica longe dela ou eu vou arreventar a tua cara. Não é porque você é um velho que eu não vou encher a tua cara de porrada”, ameaça Marquinho e se retira para tentar resolver o problema do apagão. A situação sugere que no caso de um triângulo amoroso em que dois homens disputam uma mulher, normalmente se resolve essa disputa na força física, sendo a mulher a recompensa. Se a disputa se dá entre mulheres, vemos que nesse jogo não é ela que escolhe, ela é prêmio, ou seja, nesse jogo a mulher disputa para ser um troféu.

Quando Marquinho chega na caixa de distribuição do baile, Gilson avisa que vai colocar as velas sobre as mesas. Marquinho, que já está nervoso com a situação de Eudes e Bel, leva um choque na caixa de distribuição e dá um soco na caixa. O patrão está com ele, mas diante do estado de Marquinho fica em silêncio.

Alice pede para Gilson entregar o bilhete que ela escrevera para Álvaro. Este o lê e queima o bilhete carinhoso, na chama da vela, enquanto, em voz *off*, ouvimos: “Álvaro querido, será que nossa dupla precisa terminar assim... desse jeito?”

Volta a luz, todos vibram e a banda inicia uma nova música. Na volta do baile, o marido dança com a esposa e vemos a amante ao lado dançando com outro homem que a beija na boca. A música ajuda a sinalizar que a esposa percebeu que ele está com ciúmes.

*E se o ferro ferir  
E se a dor perfumar  
Um pé de manacá  
Que eu sei existir*

*Em algum lugar*

*E se eu te machucar  
Sem querer atingir  
E também magoar  
O seio mais lindo que há*

*E se a brisa soprar  
E se ventar a favor  
E se o fogo pegar  
Quem vai se queimar  
De gozo e de dor*

*E se for pra chorar  
E se for ou não for  
Vou contigo dançar  
E sempre te amar amor*

*E se o mundo cair  
E se o céu despencar  
Se rolar vendaval  
Temporal carnaval  
E se as águas correrem  
Pro bem e pro mal*

*Quando o sol ressurgir  
Quando o dia raiar  
É menino e menina  
Bambino, bambina  
Pra quem tem que dar  
No final do final*

*E se a noite pedir  
E se a chama apagar  
E se tudo dormir  
O escuro cobrir  
Ninguém mais ficar*

*Se for pra chorar  
E uma rosa se abrir  
Pirilampo luzir  
Brilhar e sumir no ar*

*Se tudo falir  
O mar acabar  
E se eu nunca pagar  
O quanto pedi  
Pra você me dar*

*E se a sorte sorrir  
O infinito deixar  
Vou seguindo seguir  
E quero teus lábios beijar*

*Bambino – Autor: Ernerto Nazareth*

Quando começa a música Carinhoso, Maureci vê Eudes conversando com outras pessoas e vai em sua direção. Ele não percebe que ela se aproxima

e vai em direção a Bel, cantando a letra da música no ouvido dela: “*Meu coração, não sei porque, bate feliz, quando te vê. E os meus olhos ficam sorrindo e pelas ruas vão te seguindo, mas mesmo assim, foges de mim. Ah se tu soubesses como eu sou tão carinhoso e o muito, muito que te quero...*”. Ouvimos a voz de Eudes cantando enquanto a música é silenciada. Quando ele para de cantar já próximo a Bel, que sorri enquanto ouve, a música volta a tocar. Nesta cena vemos a dor de Maureci, que abre a janela para que os outros não a vejam chorar, só fechando quando a música termina. O drama de Maureci é intenso, mas mesmo diante do descaso de Eudes ela seguirá com ele, pois vê o problema em Bel e não nele.

*Meu coração não sei por que  
Bate feliz Quando te vê...  
E os meus olhos ficam sorrindo  
E pelas ruas vão te seguindo...  
Mas mesmo assim, foges de mim...*

*Ah se tu soubesses como eu sou  
Tão carinhoso e muito, muito  
Que te quero... E como é sincero  
Meu amor... Eu sei que tu não  
Fugirias... Mais de mim...  
Vem... Vem... Vem... Veeeem...  
Vem sentir o calor dos lábios  
Meus a procura dos teus...  
Vem matar essa paixão...  
Que me devora o coração...  
Só assim então serei feliz...  
Bem... Feliz...*

*Carinhoso – Autor: Pixinguinha*

Vagner fala para outro frequentador que espera que a esposa o acompanhe mais vezes ao baile. A esposa olha para ele sabendo que a conversa é para disfarçar o fato de que ela descobriu que ele tem uma amante no baile. Seu olhar sai do marido e se dirige a Arelina, que está indo ao bar e ali, resolve lhe dar uma “prensa”: “Você acredita que eu já me atraquei com uma mulher no meio da rua? O Vagner já teve tantas, mas nunca ficou com nenhuma. Alguma coisa eu devo ter, né?” Ao que Arelina responde: “Amor para mim é completamente diferente, uma hora num motel às vezes vale mais que uma vida inteira...”. Ao que a esposa retruca: “que conceito de amor diferente”. Arelina encerra a conversa dizendo “se toca querida, tchau” e a letra da música parece completar o diálogo: “*Não adianta fugir nem mentir pra si mesmo, lá fora, agora*

*há tanta vida lá fora, aqui dentro sempre como uma onda no mar...".* Uma interpretação possível é de que Vagner permanecerá com a esposa, que mesmo sabendo da infidelidade, o aceita. É “normal” que, nas estruturas patriarcais, a infidelidade masculina seja tratada como apenas um deslize próprio da natureza dos homens. Ou seja, a “inimiga” é a amante e não o marido.

*Nada do que foi será  
De novo do jeito que já foi um dia  
Tudo passa, tudo sempre passará  
A vida vem em ondas,  
como um mar  
Num indo e vindo infinito*

*Tudo que se vê não é  
Igual ao que a gente viu há um segundo  
tudo muda o tempo todo no mundo*

*Não adianta fugir  
Nem mentir pra si mesmo agora  
Há tanta vida lá fora  
Aqui dentro sempre*

*Como uma onda no mar  
Como uma onda no mar  
Como uma onda no mar*

*Como uma onda – Autor: Lulu Santos*

Marquinho não consegue localizar Bel no salão e fica ainda mais nervoso. Gilson pede que ele volte para o seu posto no som, antevendo que o clima pode ficar ainda pior, já que o dono do baile também está irritado com os problemas técnicos e com os aparentes descuidos de Marquinho. Gilson retorna e avisa Marquinho que Bel está dançando com um pessoal em uma parte mais afastada da pista, e em seguida vemos Bel dançando com Eudes, o que sugere que o clima entre os três personagens pode culminar em um conflito ainda mais sério. As disputas parecem ser a ênfase do jogo que tem lugar no baile.

Nice diz a Elza que vai ao banheiro e Elza, constrangida, mas desejava de dançar, aproveita para chamar o dançarino que cobra 20 reais por seis músicas. A música que segue parece dar um tom de desfecho ao baile, já que nesse momento os conflitos apresentados, entre os quais ressaltamos os casais Marquinho e Bel, Eudes e Maureci, Álvaro e Alice, parecem exigir uma resposta. Vagner, Nice, Elza, Arelina e a esposa parecem apresentar conflitos idênticos

aos protagonistas, já que neles também a traição e a luta por manter as relações estáveis fazem parte das narrativas.

*De noite na cama, eu fico pensando  
Se você me ama ... E quando  
Se você me ama, eu fico pensando  
De noite na cama ... E quando*

*De dia eu faço graça  
Pra não dar bandeira  
Não deixo você ver.  
De dia tudo passa como brincadeira*

*Por longe de você  
Por onde você mora  
Pára e se demora  
Por hora não vou ter*

*Coragem de dizer  
Mas há de haver a hora  
... Se você for embora  
Agora*

*De noite na cama, eu fico pensando  
Se você me ama e quando  
Se você me ama, eu fico pensando  
De noite na cama e quando*

*De noite na cama – Autor: Marisa Monte*

Neste sentido, Rita age de maneira oposta com o Argentino, subvertendo a “lei do baile”. Em todas as situações em que ela é a protagonista, não há qualquer dependência sua em relação a ele. Ela não hesita em tomar a iniciativa, ela mesma dá conta de satisfazer os seus desejos, nunca esperando por qualquer atitude dele.

Vagner e sua mulher saem do baile. Vemos que ela chora, o que contrasta com a atitude de Arelina, que se diverte com um novo parceiro de dança. Arelina vem para a mesa onde estão Alice e Maureci e diz que com esse ela pecaria gostoso. Alice diz que ela está precisando de um namorado sério. Ela diz que gosta de homem assim: “suado e pelado em cima de mim”. As três riem.

Elza pede para pagar o dançarino num local mais afastado e, num gesto desesperado, o beija à força. Nice está na mesa quando Elza chega e, de forma

discreta, esconde o choro para a amiga não perceber. Nice parece entender a solidão de Elza e fica calada.

Arelina diz a Maureci e Alice: “Não vamos baixar o astral. A noite está maravilhosa pra quem quer viver”. Maureci afirma: “Tá certo. Você está certíssima, nada de baixo astral não, deixa tudo pra lá. Amanhã mesmo eu quero voltar para as minhas cerâmicas. Principalmente porque a minha energia de mulher vem do barro, não vem dos homens não! Eles são ótimos, principalmente em dia de chuva...”. As amigas divertem-se com o comentário e ela finaliza: “mas a minha felicidade não depende deles. A minha felicidade vem daqui!”. Diz isso batendo na barriga. Com as duas mãos dá pequenas batidinhas onde fica o útero e os ovários. Uma referência clara à maternidade, ao útero, como definidores da feminilidade. O que aparentemente a faria escapar da dependência do homem aparece, exatamente, como a dependência – é preciso sêmem para “usar o útero”. Ela parece reafirmar uma independência de Eudes, porém a cena final irá demonstrar que a sua carência é maior e o aceitará mesmo que ele a tenha deixado sozinha durante todo o baile em que esteve cortejando Bel.

Marquinho sai à procura de Bel, mas é parado no meio do caminho pelo patrão que pergunta: “aonde você pensa que vai?” “Vou conversar com a minha namorada”. O patrão parece ter perdido a paciência com ele e ameaçador, avisa: “Hoje nós vamos conversar também. Você quer esse trabalho?” Marquinho se desespera: “Eu preciso falar com a minha namorada!” O patrão insiste: “Quer esse trabalho?” “Claro que eu quero esse trabalho, eu to aqui todo dia me dedicando, eu só preciso falar com a minha namorada...” O patrão dá um ultimato: “O seu lugar é no trabalho, lá é o seu lugar. Não tem outro lugar aqui”. Marquinho pondera: “Eu sei qual é o meu lugar no trabalho!”, mas o patrão reforça: “Aqui não tem namorada, aqui só tem trabalho”. Esse conflito parece existir para dar ainda mais força ao conflito amoroso de Marquinho e Bel, abalado por Eudes. Ou seja, no baile, o que impera é a disputa que se faz entre homens e mulheres para que, ao final, se conclua que nesta disputa a mulher é um troféu.

Ernesto está na mesa com Elza e Nice. Ele diz a Elza que a central de informações dela está equivocada, dando explicações a respeito de ter sido

chamado até a chapelaria pela esposa. Ele tira a aliança do dedo e coloca dentro de um copo. “O meu casamento acabou há 20 anos. Eu não sou viúvo”. Diz que faz o que gosta e que sua esposa também. Nice mostra as fotos das netas e diz que essa é a alegria dela. Toca uma música de carnaval e ela diz que conhece essa música, que lembra os primeiros bailes de carnaval que ela frequentou no Cambuci. Ele então a convida para dançar.

*Eu quero entrar na folia, meu bem  
 Você sabe lá o que é isso?  
 Batutas de São José, isso é, parece que tem feitiço  
 Batutas tem atração que ninguém pode resistir  
 Um frevo desses que faz demais a gente se divertir  
 Deixa o frevo rolar  
 Eu só quero saber  
 Se você vai ficar  
 Ai, meu bem, sem você  
 Ai, não há carnaval  
 Vamos cair no passo  
 E a vida gozar*

*“Ai meu bem sem você não há carnaval, deixe o trevo rolar, eu só quero saber se você vai me amar. Sem você não há carnaval”*

*Aos Truta – Autor: Joey Altruda*

Um trezinho é formado no baile e Nice e Ernesto dançam olhando encantados um para o outro. De todas as relações vistas no baile, entre Ernesto e Nice aparece o início de uma relação possível, posta de forma honesta por ambos.

Enquanto isso, no mezanino, vemos Rita preenchendo um cheque, embora ouça do Argentino que ele pagará a conta dessa vez. Ela sorri e termina de preencher o cheque, que deixa sobre a mesa. Levanta-se, faz um carinho no rosto dele e vai embora. Ele fica sozinho na mesa acompanhando, com o olhar, ela se afastar e sair do baile. Diferindo ainda mais das outras mulheres do baile, nessa relação é o homem que fica sozinho na mesa enquanto ela sai de cena. O fato de ela ter pagado a conta também reforça a sua independência dentro do baile. Entretanto, ouvimos, em algum momento do baile, uma mulher contando a Ernesto que Rita vai com o motorista até um *shopping* próximo, o deixa lá fingindo que está fazendo compras, pega um táxi e vem ao baile. Parece, então,

que é no baile que Rita abre um espaço para viver da forma que lhe dá prazer, mas que fora dali sua vida é cercada por limites. Há uma espécie de jogo entre o que lhe é permitido fazer e o que ela mesma se permite, através de ousadias como esta, de vir ao baile, mesmo que precise esconder isso do marido. Mas, como não sabemos nada sobre ela, fora do baile, tudo fica em aberto e muitas leituras são possíveis.

*Alguém me disse  
Que tu andas novamente  
De novo amor  
Nova paixão toda contente  
Conheço bem tuas promessas  
Outras ouvi iguais a essas  
Este teu jeito de enganar  
Conheço bem.*

*Pouco me importa  
Que te vejam tantas vezes  
E que tu mudes de paixão  
Todos os meses;  
Se vais beijar, como eu bem sei  
Fazer sonhar, como eu sonhei  
Mas sem ter nunca  
Amor igual  
Ao que eu lhe dei!...*

*Alguém me disse – Autores: Evaldo Gouveia; Jair Amorim*

Na mesa em que estão Alice, Maureci e Arelina, Alice fala para Maureci que quando se ama alguém é preciso dizer que se ama. Enquanto isso, vemos Álvaro levantar da mesa e ir em direção a saída do baile. No meio da escada, Dionísio, amigo de Eudes, pergunta se ele quer ajuda, ele responde que não precisa. Alice o surpreende e diz que a imagem que ele vai deixar saindo escondido do baile é a de “um ato deselegante e covarde”. Já que ele está descendo as escadas sozinho, ela o desafia a voltar e a dançar com ela. Ele para por uns instantes e a cena corta para os dois dançando no salão, para aplauso da maioria dos frequentadores, lembrando a cena do devaneio de Álvaro, quando se viu dançando e sendo aplaudido. Alice perdoa as grosserias e a falta de atenção de Álvaro, e a música que toca parece dar conta de uma liberação que ele fará do passado, tendo, enfim, um final feliz com Alice:

*Risque  
meu nome do seu caderno  
pois não suporto o inferno  
do nosso amor fracassado*

*Deixe  
que eu siga novos caminhos  
em busca de outros carinhos  
matemos o nosso passado*

*Mas se algum dia talvez  
a saudade apertar  
não se perturbe  
afogue a saudade  
nos copos de um bar*

*Creia: toda quimera se esfuma  
como e brancura da espuma  
que se desmancha na areia*

*Creia: toda quimera se esfuma  
como e brancura da espuma  
que se desmancha na areia*

*Risque – Autor: Ari Barroso*

“*Risque, meu nome do seu caderno, pois não suporto o inferno, do nosso amor fracassado. Mas se algum dia talvez a saudade apertar, não se perturbe, afogue a saudade num copo de um bar. Creia... toda a quimera se esfuma como a brancura da espuma se desmancha na areia...*” Com essas frases da música e enquanto planos próximos do casal são usados para demonstrar que essa união dos dois os deixa muito felizes, ela se aproxima do ouvido dele e diz: “eu te amo, muito, o tempo todo...” Ele fica feliz com o carinho dela e a música termina “*Que se desmancha na areia*”... Numa cena apoteótica, com aplausos e olhares carinhosos dos frequentadores do baile, ambos deixam o baile como os reis do salão, como são conhecidos. No final do baile, é Alice quem toma a decisão de amar e assumir o amor com Álvaro. Este está, segundo a fala de Alice, fugindo do baile e da sua dama. Alice o chama à razão e expõe os sentimentos e o sentido deles compartilharem assumidamente uma vida a dois. Interessante notar que Alice usa argumentos não sedutores, mas de ordem racional ao tratar com seu parceiro. A cena termina com os dois dançando plenos de felicidade. Alice, de forma consciente e racional, faz sua opção. Ela sabe das qualidades e defeitos de seu parceiro e assume a sua decisão.

Eudes aparece num local mais afastado e aproveita para dizer a Bel que, há muito tempo, ele não se sentia assim. “Muito bom dançar com você, muito especial. Me trouxe assim um sentimento muito forte. Até emociona a gente”. Ele se aproxima para beijá-la, mas ela se afasta e ele se desculpa. “Desculpa”, ele repete meio constrangido, antes de sair da mesa. Ela fica sozinha olhando para tudo, levanta-se, anda um pouco e senta em outra mesa vazia. O baile acabou. Não há música. Nessa mesa tem uma caneta e alguns *folders* e ela usa o verso de um deles e começa a escrever. Eudes a vê escrevendo. Marquinho se aproxima e a surpreende, perguntando, nervoso, onde ela estava. “Estava aqui”. “Não, você não estava aqui. Eu te procurei o baile todo”. “Não sei Marquinho”, ela diz vendo que ele está muito nervoso. “Vai pegar as tuas coisas que a gente tá indo embora”. “Você já arrumou tudo?” Quando ele diz que sim, ela levanta e ele a acompanha, depois diz para ela pegar as coisas e volta para a mesa em que ela estava, pois percebeu que ela havia amassado o bilhete e deixado na mesa. Quando chega, Gilson está recolhendo as garrafas e os papéis amassados sobre a mesa. Ele interrompe bruscamente o trabalho do garçom, consegue pegar o bilhete que Bel deixara amassado e que Gilson havia recolhido. Quando termina de ler, ele localiza Eudes com o olhar, que percebe que o que está escrito tem alguma relação com ele e foge para dentro do banheiro. Marquinho corre atrás dele e Gilson, por sua vez, atrás de ambos. Marquinho dá um soco em Eudes, que é socorrido por Gilson. Eudes diz que está bem e, quando fica sozinho no banheiro, pega o bilhete do chão e lê:

*“Esse homem improvável, com olhos de menino, fez meu corpo flutuar sem peso. Senti uma felicidade sem passado nem futuro. Teria beijado esse homem cujos olhos alegres me convidavam a voar. Teria beijado. Se soubesse fazer escolhas. Mas, nem quando o mundo escolhe por mim e apaga as luzes acendendo o luar, nem nessa hora eu ousou escolher o que meu coração palpita”.*

Aqui parece que Bel reitera a posição da maioria das mulheres do baile e se alia a elas, como se as mulheres do baile que aguardam para ser escolhidas, seguindo a regra imposta, também não soubessem fazer escolhas. Sendo mulher filiada à matriz patriarcal, ela nunca foi educada para escolher, mas para ser escolhida.

Foi com a voz em *off* de Bel que ouvimos o conteúdo do bilhete. Eudes, embora tenha levado um soco, guarda o bilhete no bolso da camisa e, feliz, sai do banheiro lentamente. De alguma forma, o bilhete soa como seu troféu.

Ao sair do baile, descendo as escadas, Elza está furiosa: “Eles dizem que a gente é baranga, eles é que são uns barangos”. Atrás dela desce Nice, acompanhada por Ernesto. Elza foi desprezada o baile todo e, agora, parece rever a situação, concluindo que ficar à mercê desse jogo a faz perder a chance de fazer suas próprias escolhas.

O português vai colocando as cadeiras sobre as mesas e ouvimos Gilson desabafar com Chico. “Eu tô puto da vida”. “Porque?” Gilson desabafa: “Porque nego vem falar pra mim como eu tenho que trabalhar. Pô, eu sei como eu tenho que trabalhar. Eu sei como eu tenho que tratar as pessoas, como tenho que preparar a bandeja, e ele vem falar pra mim como eu tenho que fazer o meu serviço! Ah, dá licença né!” O desabafo dele parece justificado, pois o vimos servindo e cuidando para que os conflitos que testemunhou não tivessem um desfecho mais grave. De certa forma, ele amenizou e fez com que o baile acabasse aparentemente bem para os frequentadores. Há uma relação de desrespeito entre patrão e empregado, uma hierarquia que impede que o patrão reconheça o trabalho cuidadoso do empregado. Assim como a música, o garçom também costurou as histórias, o que lhe dá um protagonismo e o torna um aliado no jogo que a narrativa propôs.

Lá fora, o carro de Marquinho não liga e ele pede que Bel encoste um fio no outro. Enquanto ele vira a chave, ela tenta fazer o que ele manda, mas o carro não pega. Ele continua pedindo que ela encoste um fio no outro até que ela toma um choque. Percebendo a situação, ele vai até a frente do carro que está com o capô levantado e com Bel olhando para as mãos. “O que foi?” Ele percebe que ela não está bem. “Nada, Marquinho”. Ele a abraça e ela chora. Eu bebi demais... Ela reconhece como verdadeira a fala dele sobre a bebida, dá razão a ele. “Aquele velho escroto te embebedou. Vai ficar tudo bem, agora a gente vai pra praia”. Ela se afasta dele e diz que não quer ir à praia, que quer ir embora

sozinha. Ela vai até a porta do carro, pega a mochila, coloca nas costas e se afasta, saindo sozinha e a pé, deixando Marquinho ainda mais confuso. Ele chama por ela algumas vezes mas ela não responde e continua a caminhar de forma decidida. Ele se desespera, fecha o capô do carro com raiva e chora. Se na cena do bilhete, entendemos que Bel ficou triste pelo fato de não conseguir fazer escolhas, agora ela toma uma atitude que nos faz entender que ela mudou sua postura. Essa mudança altera sua história. Agora ela assume que é quem decide sobre a sua vida, e nesse momento sua decisão é ir embora sozinha.

A cena de Bel reitera que ela não está fadada a manter uma relação a qualquer custo. Ela é jovem e não quer envelhecer sendo Alice. A cena em que Marquinho fica ao volante girando a chave, enquanto ela fica no motor executando a ação indicada, é simbólica. O homem se põe ao volante como quem dá a direção, as ordens, o comando. E, assim, ele o faz, gritando com Bel. A mulher está ao motor, sua função é fazer a máquina girar, o motor funcionar e, assim, manter as engrenagens sociais e de gênero funcionando. O homem dá à direção, a mulher é o motor, ou o combustível, que faz o movimento, o sistema acontecer. Bel, ao levar um choque, dá um grito e se afasta. O choque parece ser uma metáfora da pessoa que vem à luz. A luz a que veio Bel é a da razão. Ela foi, naquele momento, capaz de avaliar os sentimentos e a qualidade da relação com seu namorado por meio da razão. Ela, então, assim como as duas personagens anteriores, decide como seu baile terminará. Bel vai sozinha para casa. Ela rompeu com a sua posição de comandada na relação e toma o volante da própria vida. Ao retornar sozinha na madrugada de São Paulo, Bel assume os riscos dessa ruptura e decisão.

Vemos Maureci indo para casa a pé. Eudes chega de carro e conversa com ela: “Comprei a paçoca que você tanto gosta. Ei, que há Maureci! Vai me dizer que ficou com ciúmes da menina? Que é isso, você sabe que eu gosto de gente, gosto de conversar..., mas eu estaria mentindo se dissesse que não fiquei encantado por ela, mas isso é coisa passageira, coisa de momento. Tem uma poesia que eu decorei na minha juventude, que diz bem o que foi esse momento aqui. Se você ouvisse você ia entender. Mas aí você tem que parar... porque lembrar da poesia e dirigir ao mesmo tempo não dá... para aí Maureci!”

Ela para e ele tenta lembrar da poesia que ouviu na juventude.

*“Se ela andava num jardim, que cheiro de jasmim tão branca do luar. Eis tenho junto a mim. Vencida é minha enfim, depois de tanto a sonhar. Depois de tanto a sonhar... depois de tanto a sonhar...”*

Ele faz um esforço para lembrar do restante... ah!... lembrando do resto, ele continua:

*“Porque me entristeço assim? Não era ela, mas sim o que eu queria abraçar... a hora do jardim, o aroma do jasmim, a onda do luar.”*

O plano que começou com Maureci andando em primeiro plano e mostrando Eudes no segundo plano, nos permitiu acompanhar a expressão dela ouvindo o que ele disse. Ao final da poesia ela está pensativa e ele conclui: “Foi isso, eu me encantei pelo momento. Ela é uma menina doce, pura, começando a vida. Mas a mulher é você Maureci.” Ao ouvir isso ela sorri, se aproxima da janela do carro e diz: “sabe que eu estou pra ver lábia melhor que a tua, bandido”.

Uma música francesa começa a tocar. Ela entra na Kombi que ele usa para fazer carreto. Quando eles se afastam a vemos comendo a paçoca. Diferente de Bel, Maureci decide manter sua vida sem alterações. Apesar de Eudes a ter feito sofrer durante o baile, agora o aceita e parece feliz com a escolha que faz. Maurici, ao entrar na Kombi de Eudes, não o faz por ser seduzida pela lábia dele, mas porque, ciente da situação, escolhe a companhia de Eudes a ficar só. Ela decide como terminar a noite do baile.

O filme mostra um diálogo com o debate feminista evidenciado nas teorias de gênero. A crítica recai sobre o peso que as normas heterossexuais exercem sobre homens e mulheres, e que podem ser ratificadas em todos os discursos que circulam socialmente nas mídias, nas escolas, nas famílias e nos filmes. *Chega de Saudade* mostra as relações sociais que acontecem durante o baile. A dança aparece, no filme, como a possibilidade de jogo da instância ideológica patriarcal. A pista de dança é o lugar de uma permissividade controlada e seu entorno é o lugar e o espaço para as rupturas possíveis.

O cinema torna possível evidenciar relações que podem desestabilizar um discurso pré-construído dialogando com o público. Essa é uma discussão do cinema como arte, como possibilidade de atrair, pela estética, pela linguagem cinematográfica, os discursos que se pretendem materializar em comportamentos. Ao colocar em evidência relações desiguais é que o diálogo entre o campo (filme) e o extracampo (debate feminista do cinema) pode apontar as regras do baile e da dança de salão com as suas implicações sugeridas nos personagens de *Chega de Saudade*, metaforizadas, identificadas nas questões de gênero.

O título da entrevista feita com Laís Bondansky para o *blog* Academia Brasileira de Cinema propõe a inversão do jogo que até então estava somente com os personagens. Diz o título: *Filme feminino* “tira o público para dançar”. O campo já não se resume a dialogar com o extracampo, a metáfora do baile é o de tirar o público para dançar. Diante do título, podemos pensar que se a dança for de salão, o filme é o cavalheiro e o público a dama. E nas regras da dança de salão, na dependência de ser tirado para dançar, o público seria chamado a refletir sobre a heteronormatividade e sobre as relações de gênero hierarquizadas.

Tirar o público para dançar pode ser interpretado como um convite que propõe uma reflexão ao expor, tão evidentemente, o que não mais satisfaz e que, também, desnaturaliza, escancarando a opressão. Se um homem não tira uma mulher para dançar, instaura-se um não-jogo, ou isso mostra a impossibilidade de se manter esse jogo, essa dança. As mulheres, nesse baile, estão fadadas a esperar, com exceção da personagem Rita, e essa espera é consequência da norma do jogo e, obviamente, as desfavorece, na medida em que, embora querendo dançar, elas dependem de um homem que as tire. Não havendo quem o faça, a dança não se realiza. Nisso Rita e, em certa medida, Arelina chamam a atenção, convidando a uma reflexão para a qual o filme chama o público. Chega de opressão?

É no final do baile que a diretora Laís Bodanzky nos apresenta um encadeamento narrativo para três personagens, a saber, Bel, Maureci e Alice, que nos chama a atenção.

As três personagens possuem finais diferentes, todavia, todas decidem como querem acabar o baile. Aqui, elas protagonizam a própria vida, não precisam do homem para dizer que decisão devem tomar. Elas atuam de forma clara, objetiva, racional, ponderando sobre o que elas querem para aquela noite, aquele fim de baile.

*Vai minha tristeza  
E diz a ela que sem ela não pode ser  
Diz-lhe numa prece  
Que ela regresse  
Porque eu não posso mais sofrer*

*Chega de saudade  
A realidade é que sem ela  
Não há paz não há beleza  
É só tristeza e a melancolia  
Que não sai de mim  
Não sai de mim  
Não sai*

*Mas se ela voltar  
Se ela voltar que coisa linda  
Que coisa louca  
Pois há menos peixinhos a nadar no mar  
Do que os beijinhos  
Que eu darei na sua boca*

*Dentro dos meus braços, os abraços  
Hão de ser milhões de abraços  
Apertado assim, colado assim, calado assim  
Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim*

*Que é pra acabar com esse negócio  
De você viver sem mim  
Não quero mais esse negócio  
De você longe de mim  
Vamos deixar esse negócio  
De você viver sem mim*

*Chega de Saudade – Autor: Vinícius de Moraes e Tom Jobim*

#### 4. QUE HORAS ELA VOLTA?

No filme *Que horas ela volta?* (2015) de Anna Muylaert, a pernambucana Val (Regina Casé) se mudou para São Paulo, a fim de dar melhores condições de vida para a sua filha Jéssica. Com muito receio, mas impelida pela necessidade, Val deixa a filha no interior de Pernambuco e se emprega como babá de Fabinho, morando integralmente na casa de seus patrões. Treze anos depois, justamente quando o menino (Michel Joelsas) vai prestar vestibular, Jéssica (Camila Márdila) telefona para a mãe pedindo ajuda para ir a São Paulo, no intuito de prestar a mesma prova. Os chefes de Val recebem Jéssica de braços abertos, só que quando ela deixa de seguir o protocolo, circulando livremente pela casa como não deveria, conforme dita a hierarquia social no Brasil, a situação se complica.

Anna Muylaert, paulistana, atuou como roteirista na TV Cultura, na qual participou da criação dos programas Castelo Ra-Tim-Bum e Mundo da Lua. Já no cinema, seu primeiro destaque se deu com o filme *Durval Discos*, vencedor de sete prêmios no Festival de Gramado no ano de 2002. Nos anos seguintes, atuou como uma das roteiristas do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) e dirigiu os filmes: *É proibido fumar* (2009) e *Chamada a cobrar* (2012).

Em 2016, Anna Muylaert dirige *Que horas ela volta?*, filme brasileiro indicado ao Oscar. O filme percorreu 22 países angariando elogios de seus principais jornais. Na França, o filme foi exibido em 125 salas, na Itália em 70 e nos Estados Unidos em 29, sendo que, no estado de Utah, as atrizes Regina Casé e Camila Márdila receberam o prêmio especial do júri. É importante ressaltar que o filme é inspirado na história da vida de Édna Silva, ex-babá dos dois filhos de Muylaert. Édna é filha de empregada doméstica e também ficou longe da mãe por 10 anos.

Anna atua fortemente nos tempos e espaços da pré-produção com sua equipe e elenco e estimula o improvisado a partir do roteiro. Busca de forma primordial criar a atmosfera ideal entre as personagens, como, por exemplo, com

o fato de manter as atrizes Regina Casé e Regina Márdila sem se conhecerem para manter o ar de estranhamento entre as personagens que, no roteiro, haviam passado dez anos sem se ver.

O trabalho doméstico, a mais-valia e a luta de classes, vistos nas práticas discursivas e sociais, vão tecendo a narrativa do cotidiano da empregada doméstica, que trabalha para a família de Bárbara. Veremos, também, como a relação da patroa com a empregada é questionada pela filha de Val, Jéssica. Esta pede ajuda à mãe para poder prestar vestibular em SP e, para isso, precisa ficar hospedada na casa dos patrões. A sua escolha pela futura profissão é a mesma da patroa da mãe (arquitetura) e é tida como um dos principais geradores do conflito que se estabelece, quase como se fosse uma ousadia de Jéssica.

A frase que dá nome ao filme é repetida duas vezes na história. A primeira por Fabinho, que pergunta à Val que horas a sua mãe voltará para casa. A segunda é dita por Jéssica, ao relatar os diálogos que tinha com a tia que a criou, para quem perguntava, Que horas ela volta?, revelando a ausência que sentiu da mãe. Sandra, a tia, foi quem cuidou de Jéssica enquanto Val ganhava a vida em São Paulo e quem recebia mensalmente de Val um pagamento em dinheiro para manter Jéssica na escola. Pode-se afirmar, portanto, que o nome do filme condensa a ausência sentida pelos filhos, tanto Fabinho quanto Jéssica, e também a presença substituta, um suplemento, de que Bárbara e Val precisaram lançar mão em virtude do trabalho.

Mesmo sendo de classes sociais diferentes, as duas, patroa e empregada, padecem na mesma estrutura capitalista, que impõe condições desiguais para as mulheres que desejam atuar no mercado de trabalho, em relação aos homens e entre elas próprias. Na análise, veremos como essas condições expõem a estrutura patriarcal que organiza o mercado de trabalho, na qual a inserção exige um molde que foi constituído para os homens. Então, as duas personagens atuam moldadas a esta estrutura. Desta forma, para se realizar profissionalmente e para conquistar uma vida melhor, a mulher atua nessa complexidade dos limites dos moldes patriarcais, o que denota uma história de deslocamentos. O mercado de trabalho, como está institucionalizado,

prevê adultos disponíveis e livres para a produção que lhes é exigida. Nesta constituição, a mulher que aderir ao sistema deverá disponibilizar tempo e dedicação à empresa, da mesma maneira que é exigido para os homens. Nos moldes patriarcais, os homens devem priorizar o mundo do trabalho e as mulheres precisam dar o suporte e retaguarda às necessidades da família.

Como lembra Bourdieu (2010), é, pois, o interior da casa o lugar feminino e o exterior o lugar do homem. Esta construção geográfica social se inscreve ao longo da história, e tentar desconstruí-la vai muito além da ocupação dos espaços externos. A análise aponta como a narrativa utiliza a noção da arquitetura para denunciar a construção de uma matriz de dominação que se alicerça na manutenção de poder das elites.

Através da análise, é possível mostrar como o filme trabalha com a questão da dupla jornada com que a mulher se depara ao se inserir no mercado de trabalho, a qual exigirá que ela tenha condições de dar conta do trabalho fora e dentro de casa. O que dará condições à mulher para atender a esta dupla jornada será um suporte doméstico. No caso de Bárbara, devido a sua condição financeira, dada pelo marido, que deixa claro numa conversa com Jéssica que o dinheiro é dele e lhe permite manter uma empregada morando em casa. A dedicação exclusiva de Val para com a família permite a Bárbara empenhar-se no mercado de trabalho tal qual faz um homem, o que não lhe tira o incômodo ao perceber a frieza de sua relação com Fabinho, ao mesmo tempo em que percebe que a distância entre eles é proporcional ao afeto que ele demonstra por Val.

*Que horas ela volta?*, portanto, trata, entre outras coisas, de como a categoria de gênero alimenta diferenças entre mulheres e homens e delimita as condições para que ambos entrem e permaneçam no mercado de trabalho. Com Val, Bárbara pode manter apenas uma jornada, o que não a deixou desatenta às mudanças que ocorrem dentro de casa. Exímia administradora, vê as mudanças provocadas por Jéssica em tempo de atuar dentro de seu território doméstico fazendo valer seu poder de mando.

Quando a mulher entra no mercado de trabalho, geralmente se ausenta da casa. A criação das condições de uma vida com mais dignidade exige, dela, uma ausência que será suprida, geralmente, por uma outra mulher. Val está para Bárbara assim como Sandra está para Val. A busca de ambas é a independência, uma vida com a dignidade que um salário pode proporcionar, a liberdade de escolher, mesmo que de forma limitada, como no caso de Val. O preço a ser pago é a ausência. Embora essa ausência as aproxime, a busca de Val é pela sobrevivência da filha. O que a surpreende é que Jéssica vislumbre uma inserção no mercado de trabalho diferente do que lhe “reserva” a condição de classe. Jéssica quer ser arquiteta e é o que sua escolarização lhe permitirá. A compreensão do direito de mudar da profissão de doméstica para a de arquiteta aparece quando Jéssica conta ter deixado um filho em Recife e Val decide pedir demissão e dar suporte à filha, dizendo que ela traga o neto para São Paulo. Jéssica prestará vestibular para arquitetura na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP) e será aprovada, diferentemente de Fabinho, filho de Bárbara.

Segundo Saffioti (1964), o fator sexo diz muito das condições de homens e mulheres nas sociedades capitalistas. Herança das sociedades pré-capitalistas, quando a servidão ou a escravidão dividia as classes e já colocava a mulher para exercer ocupações que tivessem uma relação com sua “natural” aptidão à proteção de crianças e para os afazeres domésticos. Val exerce essas duas funções: cuidar da casa e de Fabinho.

A expansão feminina no mundo do trabalho é muito importante para fortalecer a emancipação da mulher e isso ocorre em meio a recursos patriarcais. A história do cinema repete a mesma exclusão. Na década de 20, quando Wall Street resolve financiar a promissora indústria cinematográfica *hollywoodiana*, as diretoras, roteiristas e gerentes de estúdios foram afastadas de seus cargos para dar lugar aos homens. Até então, as profissões de prestígio que os homens buscavam eram, por exemplo, medicina e engenharia, e o cinema não era ainda um lugar de disputas. Diante desse cenário, as mulheres conseguiram um espaço de atuação sem a concorrência que surgiria após esse período. O

mesmo se deu com os judeus vindos da Europa, que encontraram no cinema um lugar dito “não sério”.

O documentário *Women who run Hollywood*<sup>4</sup> conta a história da presença feminina em *hollywood* e sua ausência nas décadas posteriores, quando a crise de 1929 fez com que os homens buscassem em *Hollywood* uma forma de subsistência. O documentário das irmãs Kuperberg destaca uma série de diretoras, roteiristas, produtoras e atrizes que ajudaram a dar cara a *Hollywood*. Certamente, a mais famosa do grupo, Mary Pickford, se juntou, em 1919, a D. W. Griffith, Charlie Chaplin e Douglas Fairbanks, para fundar a *United Artists*, um dos mais celebrados estúdios de todos os tempos. Hoje, de acordo com as diretoras, apenas 8% de *blockbusters* e 20% de filmes independentes feitos nos Estados Unidos são dirigidos por mulheres. O que ninguém se lembra — ou talvez queira que seja lembrado — é que até 1925 simplesmente metade dos filmes eram de responsabilidade feminina.

Frances Marion foi a primeira mulher a ganhar um Oscar de roteiro, por “O presídio” (1930). Ela repetiu o feito dois anos depois, com “O campeão”, um bicampeonato que até então nenhum roteirista homem havia conseguido. Lois Weber foi uma das diretoras mais bem-sucedidas dos primórdios de *Hollywood*, com mais de 130 produções no currículo, entre eles o polêmico “Hyprocrites” (1915), que mostrou cenas de um então inédito nu frontal feminino. Lois também foi a primeira produtora a ter um estúdio com seu nome. Já Mabel Normand dirigiu Chaplin em filmes como “Carlitos no hotel” (1914) e “Carlitos banca o tirano” (1914). Anita Loos foi a primeira roteirista, entre homens e mulheres, a figurar na folha de pagamento regular de um estúdio, ainda na década de 1910. Anos mais tarde, ela se tornou conhecidíssima pelo roteiro de “Os homens preferem as louras” (1953), com Marilyn Monroe.

A francesa Alice Gui dirigiu mais de 400 filmes, entre eles o curta *As consequências do feminismo* (1906), cuja história inverte os estereótipos

---

colocando uma mulher sentada na sala, fumando e bebendo, enquanto um homem costura e outro passa roupas.

No Brasil as pioneiras na direção cinematográfica, são:

#### **Cleo de Verberena (1909-1972)**

É a primeira brasileira, de que se tem notícia, a dirigir um longa-metragem. A produção foi *O mistério do Dominó Preto*, ainda no cinema mudo, em 1930.

#### **Gilda Abreu (1904-1079)**

Atriz e dona de companhia de teatro, foi a primeira mulher no Brasil a dirigir mais de um longa-metragem. O primeiro, *O Ébrio*, de 1946, é um dos maiores sucessos de público da história do cinema brasileiro. O segundo foi *Pinguinho de Gente* (1949), e o último, *Coração Materno* (1951).

#### **Adélia Sampaio (1944-)**

É considerada a primeira cineasta negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. Destacou-se pelo seu trabalho: nos curtas *Denúncia vazia*, *Agora Deus dança em mim*, *Adulto não brinca* e *Na poeira das ruas*; e nos longas *O monstro de Santa Teresa* (1975), *O grande palhaço* (1980), *O segredo da rosa* (1974), *Ele, ela, quem?* (1980), *O seminarista* (1977), *Parceiros da aventura* (1980), *Um menino... uma mulher* (1980), *Fugindo do passado: um drink para tetéia e história banal* (1987), *AI-5 – o dia que não existiu* (2004).<sup>5</sup>

Após o primeiro filme falado, *O cantor de Jazz* (1927), os Estados Unidos perceberam que o cinema poderia ser uma indústria lucrativa e os homens passaram a disputar as vagas com as mulheres. A ausência das mulheres, na direção cinematográfica, se faz sentir no cinema que se instala dali em diante e

---

<sup>5</sup>Disponível em: <https://asminanahistoria.wordpress.com/2016/10/07/diretoras-de-cinema-as-pioneiras-do-cinema-mundial/> acessado em: 09/09/2018

serve de modelo a outras indústrias que estavam, naquele momento, também organizando seus negócios.

Nesse sentido, *Que horas ela volta?* é importante para esta pesquisa, pois as relações de classes e a inserção no mercado de trabalho são fios condutores das vidas de Bárbara, Val e Jéssica. Assim como a ausência de mulheres protagonizando suas próprias histórias no cinema, é um dos problemas abordado neste trabalho.

A personagem Jéssica pode desestabilizar o poder na medida em que não vê de forma contínua à personagem da mãe, ou seja, espera-se que a filha haja como a mãe, mas o comportamento dela é questionador. A nova geração questiona, se impõe e abre espaço para uma nova formulação no que tange às questões de gênero: não há lugares pré-determinados. Se existe, eles são questionados. A temática das relações de poder, de classe e de acesso ao mercado de trabalho pautam a história.

O assédio que o patrão tenta exercer sobre Jéssica reforça os resquícios patriarcais, que são as chaves mestras pelas quais os gêneros são lidos. Ao mesmo tempo em que ele a assedia, ele próprio recua, numa falta de vontade de imposição que lhe seria própria sendo homem. É como se existisse nele um cansaço de exercer tal poder. Vemos as identidades se estabelecendo a partir dos parâmetros sociais, porém, elas são oscilantes, como por exemplo, o patrão banca economicamente a família, mas não manda. Ele mesmo pode ser lido como um patriarca enfraquecido: é ele quem possui o dinheiro que mantém a casa, entretanto quem toma as decisões é Bárbara. É ela que está inserida no mercado de trabalho, arquiteta de sucesso e com reconhecimento público, como vemos na cena em que há uma equipe de TV fazendo uma entrevista em sua casa, reforçando esse reconhecimento.

A mulher também exerce um poder sobre outras mulheres e homens, o que é visto na personagem Bárbara durante todo o filme. Esse poder exercido por ela em seu ambiente doméstico é abalado com a chegada de Jéssica.

Na casa dos patrões, vemos espaços amplos, inúmeras suítes, cozinha, sala de jantar, área externa com jardim, árvores que são podadas por outros empregados da família e uma imensa piscina. A câmera é posicionada, na maior parte do filme, com o ponto de vista da cozinha, local em que Val mais está. Por outro lado, a casa alugada por Val e Jéssica, que vemos já no final do filme, se resume à cozinha. Numa analogia entre a casa grande e a senzala, a divisão de classes fica estabelecida e demarcada pelos espaços que cada grupo frequenta. Quando questionada por Jéssica a respeito da obediência inquestionável que Val presta à família, esta afirma que “certas coisas a gente já nasce sabendo”, se referindo a lugares e situações que são dados aos empregados ocupar e experimentar. A piscina, por exemplo, é somente para os patrões. Nesta casa existe até um sorvete que é para o filho dos patrões e outro para os empregados. Val e Bárbara novamente se aproximam no que diz respeito às regras: não segui-las incorre em punição.

O que chama atenção é o fato de duas mulheres em posições sociais distintas, patroa e empregada, repetirem uma mesma matriz de poder patriarcal, ou seja, as relações de poder entre dominados e dominantes se mantêm independentemente dos gêneros, numa clara evidência de que para a diretora do filme, o que determina o comportamento de Bárbara é o jogo de poder exercido por ela. Já o comportamento de Val é determinado pelo conhecimento das regras do jogo e pela consciência desse papel onde lhe cabe obedecer.

Saffioti (1964), ao traçar um histórico dos movimentos feministas brasileiros, apresenta uma nova classificação: burgueses e revolucionários. Tanto Barbara pode ser citada como exemplo da inserção da mulher no mercado de trabalho, como Val pode ser citada como a manutenção de uma servidão. Quando Bárbara afirma, por exemplo, “Val é praticamente da família”, fica evidenciado que não se trata apenas de uma questão de gênero, mas sim de uma relação de poder. Se Val representa a mulher que trabalha por necessidade e, portanto, sem pretensões profissionalizantes, Jéssica aproxima-se das “revolucionárias” ao perturbar a manutenção das condições de dominação burguesa entre mulheres.

Essas cenas iniciais são intercaladas com telas pretas. As informações em texto que intercalam a sequência inicial, marcam as mulheres tanto na direção do filme quanto na personagem que o protagoniza. No título do filme, que sinaliza uma espera, Muylaert indica que é do universo feminino que trata a história. Geralmente as mulheres são vistas assinando a produção executiva e não a direção dos filmes. Segundo Ivanov (2016), embora a produção executiva seja importante na produção dos filmes, esta função não permite a visibilidade dada à direção e nem a associa a criação, o que denota uma clara intenção de reforçar a importância dessas informações e de marcar que o filme é dirigido por uma mulher e que ele trata da vida de uma mulher. Isso converge com o que aponta Veiga (2013) acerca das reivindicações de um cinema em que as mulheres são protagonistas da própria história.

#### 4.1 Heterossexualidade Normativa

O filme começa com a imagem de um jardim com piscina e com **Val** incentivando **Fabinho** a entrar nela. Ela o incentiva dizendo que ele é o maior campeão das Olimpíadas e jogando um brinquedo na água para convencê-lo a entrar. Quando ele demonstra medo, ela ordena: “não seja frouxo!”. Ele, ainda criança, aparece com boias nos braços e ela permanece atenta. Fabinho pede que ela entre com ele na piscina, ela diz então que não entra, pois não tem maiô. Em seguida Val aparece ao telefone dando orientações à filha, que está distante. Pede que ela seja obediente e que respeite Sandra. Há, na apresentação de personagens e na ação de entrar na piscina, um cenário de desconforto, visto no medo da criança em entrar na água, e na distância entre a mãe e a filha, percebida na conversa ao telefone.

Esse desconforto parece aproximar a empregada do filho da patroa, que também sente falta da mãe. Quando Val diz a Fabinho para não ser frouxo e para a filha ser obediente, percebe-se uma orientação típica de uma educação tradicional que faz distinção entre meninos e meninas, e que reforça uma norma heterossexual em que homens devem ser corajosos e mulheres devem ser obedientes. É possível, portanto, apontar também uma clara diferença na forma

de educar uma menina e um menino, herança educacional defendida pela igreja católica (SAFIOTTI, 1976, p.205). Neste sistema em que o homem é educado para ser corajoso e mulher para ser obediente, faz sentido pensar que a mulher dependerá de um homem que a proteja, já que se incutem neles tais comportamentos desde a infância. Trata-se de “uma predeterminação de comportamentos baseada nos sexos feminino e masculino” (TIBURI, 2014).

Numa educação que reafirma que meninos e meninas possuem capacidades distintas, a função de empregada doméstica que Val exerce é historicamente legitimada para as mulheres. Val está adaptada ao papel da maternidade e dos serviços domésticos, que é o que se determina às mulheres dentro desse sistema masculinista. Essa construção é histórica na vida das mulheres e vem principalmente após sua necessária participação no mercado de trabalho, quando sua presença se fez necessária, em especial, nos períodos de crises mundiais, em que os homens estavam em guerra. Na volta deles, a presença delas foi novamente requisitada para os serviços domésticos e a criação dos filhos.

Todavia, nem todas se resignaram a esta condição e, ao seu modo, buscavam permanecer trabalhando e assumindo profissões que eram comuns à condição de mulher, como costureira, cozinheira, faxineira, etc. (TARDIN e BARBOSA, 2015). Trabalhavam na casa de pessoas com condições de pagar por esse serviço e também atuaram na educação formal, primeiro de meninos e depois de meninas também, cujas cartilhas escolares eram pensadas por homens (SAFIOTTI, 1976). Havia uma clara distinção no projeto educacional e Muylaert aborda esse assunto através da construção da personagem, e, neste sentido, Val reitera a matriz de dominação fazendo uma distinção entre o encorajamento feito ao menino e a orientação de obediência dada à menina.

Seguindo a ordem de apresentação dos personagens, estabelecida pela narrativa, vemos agora o patrão de Val. Dr. Carlos é visto pela primeira vez do ponto de vista da cozinha. A câmera permanece fixa, enquadrando parte da geladeira, a porta e a sala onde ele está sentado e sendo servido por Val. A dependência do patrão é completa. Val o acorda, serve o café da manhã, o

almoço e o jantar, pergunta se tomou os remédios... o que faz com que a construção deste personagem ganhe uma espécie de fragilidade, e o coloque em uma situação de dependência que destoa do que vem sendo construído como modelo e resultado de uma educação heteronormativa. Os homens deveriam ser fortes e independentes, mas Muylaert traz um patrão “meio frouxo”, para usar a mesma palavra usada por Val quando Fabinho está inseguro em entrar na piscina, o que parece divergir do sistema apresentado até aqui.

Ao longo da história ocidental de forte influência católica, foi-se construindo uma relação de gênero e poder na qual "o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas" (BOURDIEU, 2010, p.23). O feminino foi constituído para ser suporte e meio para a realização do mundo e do modo de ser masculino. A mulher passa a ser constituída e socialmente educada para servir ao homem e à família. No caso de Val, tudo segue coerente com a construção tradicional, porém o patrão aparece para dar conta de que algo escapa à regra histórica.

Após a cena do almoço do patrão, vemos outros empregados almoçando na cozinha. **Dois jardineiros** estão sentados e são servidos por Val, a cachorra **Megui** ao fundo e **Edna, a diarista**, em pé, acompanhando a conversa dos dois homens. O comportamento deles é similar ao do patrão em relação a Val. Eles também pedem que ela os sirva, quase como se também fossem os patrões de Val e não seus colegas de trabalho, como bem aponta Sousa-Lobo (2011): “a classe operária tem dois sexos” e durante o trabalho na casa dos patrões isso é explicitado nesta cena. Mesmo em situações semelhantes, havendo homens e mulheres, serão elas que estarão na posição servil. Essa cena reforça que, mesmo pertencendo à mesma classe social, a mulher cumpre um papel de servidora. Esses lugares, cujas aptidões femininas seriam apropriadas à sua ocupação, foram sendo naturalizados como lugares de trabalho das mulheres, conforme cita Bourdieu (2010).

A diretora reforça o estereótipo para, talvez, desnudar a “naturalização” de um quadro em que homens são servidos e mulheres servem. Aos poucos, ela vai armando uma narrativa com elementos que enfatizam o conflito que a

chegada de Jéssica irá provocar. Questionando o comportamento da mãe, evidenciando uma falha em relação ao que a mãe empregada espera da filha, - *um posicionamento servil* - a diretora leva o espectador a “desnaturalizar” o conjunto das relações.

Também ao apresentar a patroa, o jogo entre a estabilidade da heteronormatividade e os deslocamentos de gênero é posto em cena por Muylaert. Bárbara está na mesa de jantar com o marido e o filho e entende-se que ela esteve ausente de casa durante o dia, pois estava no trabalho. A expectativa sugerida na cena inicial – meninos não podem ser frouxos e meninas devem ser obedientes - é colocada em suspenso quando vemos que Bárbara ocupa o lugar de mando. Ao assinalar que o filho está usando maconha ela determina qual será o castigo. Muylaert ainda usa o fato do marido ser conivente com o filho de uma forma muito branda, dando ao pai o papel de conciliador na questão que está posta em cena. Ponderamos que há uma inversão dos papéis esperados, conforme o que a educação formal, padrão que alimenta a heteronormatividade, indica na cena inicial.

O que vemos aqui parece novamente uma alteração desse sistema, visto também na forma como a diretora apresenta o patrão. A família tida como tradicional mudou, pois Bárbara assume o lugar de homem, trabalha fora, chega em casa à noite e coloca ordem na casa. O lugar que ela ocupa na mesa reitera a sua posição, e é coerente com sua postura. O marido sequer ousa contestar. O que denota que Bárbara assume esse lugar de mando e que dá conta de fazer a manutenção das normas ditadas pelo patriarcado, visto nesta casa como franzino e acanhado, num homem apático, medicado e cuidado por Val. Aqui a heteronormatividade compulsória, que obriga a colar o comportamento ao sexo (SCOTT, 1995), é colocada em questão, posto que Bárbara assume um comportamento que desestabiliza a matriz patriarcal na medida em que inverte os papéis. Ela vive sua ascensão profissional jogando o jogo estabelecido pela estrutura cultural masculina. Não há nela um movimento de rompimento com a tradição, mas sim um movimento de renovação dos lugares e perpetuação dos valores e *habitus* patriarcais. Nesse sentido, ela mantém a coerência ou explicita

que só dentro das regras do jogo criado pelo patriarcado é que a mulher conseguirá se inserir e ascender no mercado de trabalho.

Embora tenhamos uma inversão de papéis com a personagem Bárbara, a heteronormatividade é reafirmada. O jogo que é feito para que haja a manutenção do poder passa pelo controle de normas. Se ele for feito por homens tanto melhor, mas as mulheres também são aceitas para sustentar este sistema, o sistema que essas normas reiteram. Aqui temos uma inversão de papéis, em que a mulher dita as regras, que são claras e que são oriundas de uma divisão de classes, em que o papel de patrão é feito por ela, sendo Dr. Carlos quase uma figura alegórica de um patriarcado falido, salvo porque o poder desse patriarcado foi assumido por Bárbara. É o que Bourdieu (2010, p.23) indica, ao apontar a construção de uma relação de gênero e poder na qual "o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas". O feminino foi constituído para ser suporte e meio para a realização do mundo e do modo de ser masculino, podendo ser ajustado pelo capital para a manutenção e perpetuação do mesmo.

Quando Val procura Bárbara para pedir um favor, entende-se, durante o diálogo, que a relação de Val e sua filha Jéssica está desgastada pela distância e pela ausência. Bárbara parece entender o sofrimento de Val, que aproveita o fato da patroa lhe dar atenção para perguntar se a filha pode ficar uns dias com ela. Bárbara mostra entusiasmo, diz que Val é praticamente da família, portanto, não vê inconveniente nenhum em Val receber a filha. Esse diálogo inicia em plano conjunto (quando as duas personagens são mostradas no mesmo enquadramento), sugerindo uma proximidade e até uma certa compreensão, por parte da patroa, pela dificuldade que Val sente estando longe da filha. Mas, quando Bárbara pergunta se Val já está vendo um lugar para ela ficar com a filha, o plano que as enquadra muda, agora temos um plano fechado do rosto de Bárbara, que toma o lado direito da tela. Ao final da pergunta o plano muda e vemos Val no canto esquerdo.

A intenção desse enquadramento pode ser o mostrar que, num dado momento da conversa, houve uma separação, um distanciamento entre elas. É possível dizer, também, que a falta que parece implicar nesse enquadramento

que mantém Val e Bárbara não centralizadas, é complementado por tudo o que pertence a cada uma delas. O espaço “vazio” no enquadramento de Bárbara é preenchido por sua herança elitista. O espaço “vazio” no enquadramento de Val é preenchido por sua herança escravocrata. O que impera é uma hierarquia do poder econômico sobre qualquer espaço para a sororidade, se considerarmos, por exemplo, que Val criou Fabinho, o que implica que Bárbara teve um suporte dado por Val para que ela construísse sua carreira como uma arquiteta reconhecida, ao menos em São Paulo.

Entende-se que Val percebe que o tratamento mudou. Mesmo assim, ela agradece a generosidade e fala que colocará um colchão no chão do quarto. A câmera enquadra Bárbara, seguindo a intenção de mostrar que há limites entre patrões e empregados e que o anúncio da chegada de Jéssica faz com que eles sejam postos em cena. Portanto, um cotidiano em que a empregada supre todas as necessidades da família a quem presta serviço, mas onde o inverso não é verdadeiro. Bárbara pede que Val compre um colchão bem legal que ela faz questão de pagar, numa clara intenção de manter a boa convivência com a empregada.

A câmera, que ao final do diálogo está em Val, vai em um movimento contínuo para baixo até enquadrar o jogo de café com que Val presenteou Bárbara. Ela lê as instruções, vê a forma como as peças estão dispostas na imagem externa da caixa e começa a montagem das peças na bandeja que acompanha o conjunto. Assim, é possível traçar um paralelo entre a montagem que Val faz com as relações vistas até aqui no filme e a ordem social. A montagem do conjunto de café vai dando a Val uma percepção de que há nesse jogo uma sugestão de mistura entre as peças brancas e pretas, já as relações sociais são permeadas por um conjunto de regras que delimitam os espaços e não aceitam “as misturas”. As relações entre as classes sociais cumprem este papel. O poder, seja oriundo de qualquer forma, organiza os espaços (BOURDEIU, 1996).

A noção de espaço contém, em si, o princípio de uma apreensão relacional do mundo social: ela afirma, de fato, que toda a realidade

que designa reside na exterioridade mútua dos elementos que a compõe. (BOURDIEU, 1996, p. 48).

Após algumas tentativas de montagem desse jogo, Val repete a frase de que “o certo é descasado” enquanto olha para a imagem da caixa, onde temos uma disposição em que uma xícara branca faz par com um pires preto. No entanto, Val leva um certo tempo até conseguir deixar a bandeja do jeito que a imagem na caixa propõe ao uso. O jogo entre as peças e as cores se opõe ao preto no branco da relação que a patroa estabelece com a empregada. Como na fotografia da cena em que ambas são mostradas num enquadramento conjunto, ou seja, no mesmo plano, indo para um enquadramento individual, em que as personagens são mostradas separadas, dando ênfase ao afastamento que Bárbara lembra existir, embora diga que Val é praticamente da família.

A classe social que cada uma representa, impera, devolvendo, assim, cada uma para sua realidade: uma patroa; outra empregada. A mistura entusiasma Val ao perceber que há outras possibilidades de harmonizar “preto e branco” e ela vê beleza nessa proposta, mas causa desinteresse na leitura de Bárbara. Como se intuitivamente a mistura das peças sugerisse a mistura de classes e esse simbolismo é rejeitado por ela. Ela o faz demonstrando desinteresse pelo presente, Val o faz justamente pelo oposto. Seu interesse pelo jogo de café toma um tempo considerável na montagem das peças na bandeja.

O tempo em que Val fica com a bandeja na mão também pode sugerir que ela entendeu que Bárbara elogiou o presente por educação. Falar coisas por educação faz parte de um conjunto de regras de que Val parece ir se dando conta. Porém, embora pareça entender como sendo regras do jogo da classe a qual serve, só quando a filha questionar de forma mais direta esse jogo e essa obediência servil de Val o conflito estará completamente posto.

Há, na personagem Jéssica, uma leitura de mundo muito atenta e é através dessas observações que ela vai estabelecendo alguns conflitos com a mãe enquanto a questiona. Por exemplo, na cena em que Dr. Carlos a convida

para almoçar com ele, Val e Edna parecem incrédulas com o trânsito na casa e a aproximação com as pessoas que Jéssica estabelece.

Dr. Carlos se aproxima de Jéssica com uma intenção de sedução, e o faz usando uma falsa permissividade que aparenta ser de um patrão democrata, mas que, na verdade, busca seduzir, o que ficará claro na cena em que ele a leva para visitar o edifício Copan. Essa falsa permissividade será rechaçada por Bárbara, que irá cortar todas as aproximações que Jéssica estabelece. Esta reconhece os limites que existem na casa, e Bárbara, não admite que possa existir uma livre circulação nos espaços, ao contrário, ela os controla e os regula, também como veremos na cena da piscina.

Durante a visita no *ateliê*, vemos novamente os planos permanecerem em conjunto para depois passarem para planos mais próximos, conforme ocorrido na cena entre Val e Bárbara. Os planos utilizados são similares aos que vemos quando Bárbara e Val conversam na cozinha a respeito da chegada de Jéssica e do pedido de Val para que a filha possa ficar uns dias na casa. Agora, quando Dr. Carlos conta para Jéssica os motivos de ter abandonado a pintura, temos Dr. Carlos no lado direito do quadro, enquanto do lado esquerdo vemos o *ateliê* e em outro plano em que Jéssica aparece no lado oposto, também sozinha no quadro, o *ateliê* compondo o restante da imagem, criando, assim, uma espécie de dois mundos, uma distinção na realidade sócio econômica de ambos, mas também denotando uma separação de expectativa de mundo. Ela exala autoconfiança, uma esperança, há uma força em sua presença, em oposição a uma fragilidade na presença dele.

Suas tentativas, assim como sua voz, seu corpo franzino e suas falas soam sem força. A figura masculina aqui parece impotente diante da casa, diante da esposa, diante da situação de abandono da pintura e de seu interesse pela arte. Ele é o lado submisso e frágil desta composição e aproveita Jéssica para falar do que lhe resta de dignidade. Muylaert parece ter criado a cena para dar conta da força de Jéssica, e o faz em oposição ao patrão endinheirado, mas frágil.

Val tem tamanha clareza das regras dessa casa/social, ela já as segue há tanto tempo, que as tentativas de alteração causadas pela presença de Jéssica ocupando espaços que ela mesma só ocupa quando está limpando, a estão desestabilizando. Aqui vemos que Dr. Carlos faz uma tentativa de mostrar a Jéssica que para ele não há uma divisão de classes, simbolizada pelo sorvete do filho do patrão e o sorvete da empregada. Chocolate com amêndoas não é apenas o sabor do sorvete de Fabinho, mas de todo mundo. Acontece que, na prática, Val sabe que há um sorvete (s sofisticado e caro) para os patrões e um sorvete (comum e barato) para os empregados, e essa separação existe e ela a segue rigorosamente, a ponto de se espantar quando o patrão resolve mudar algo que até então estava estabelecido como norma. Em nenhuma cena temos Dr. Carlos como a pessoa que dita as regras da casa, ou que as questiona, mas essas regras moldam o comportamento de Val há muitos anos, e mesmo sabendo que o dinheiro vem dele, como ele falou para Jéssica durante a visita ao *ateliê*, as regras da casa são ditadas por Bárbara.

Jéssica, vendo a mãe incomodada com a situação dela na mesa de jantar com o patrão, faz um aceno em ajudá-la a tirar os pratos da mesa, mas Dr. Carlos a impede, dizendo que Val fará isso. Para ele, Val é a empregada e Jéssica uma mulher jovem e bela, cujo encanto o faz ousar ser galanteador a ponto de esquecer quem manda ali. Com a construção de um personagem que banca, mas não manda, Muylaert parece apontar que, para manter um sistema de poder, não basta ter dinheiro, é preciso ter autoridade para exercer esse poder que o dinheiro financia.

## **4.2 Mudanças Geracionais/Maternidade**

O título do filme se impõe assinalando uma falta que talvez possa ser apontada como centro da narrativa. É preciso resgatar as cenas iniciais, quando vemos que a ausência que Fabinho sente da mãe, de que a sua dor se parece com a dor de Jéssica. Enquanto Val cuida de Fabinho, Jéssica, sua filha, foi deixada com Sandra e essa distância tem um preço. Na pergunta que ele faz à Val, *Que horas ela volta?*, Muylaert arma um jogo social em torno da maternidade

em que os pares, mães e filhos, aparecem trocados: Val e Fabinho, Sandra e Jéssica. E Bárbara e Val?

O filme inicia mostrando a área externa de uma casa com jardim e piscina em um dia de sol. Podemos tomar a clareza do sol como a exteriorização do amparo que Val dá a Fabinho, permitindo-lhe crescimento em um ambiente seguro, e sugere que a história está cercada de uma aura de felicidade e abundância, existente nas relações mostradas até o momento. Porém, tudo isso está intercalado com as telas pretas, com a espera sugerida pelo título, pelo breve diálogo, sugerindo as incertezas que compartilham os dois personagens. Essa sequência inicial, por sua vez, pode ser a vista externa de uma arquitetura psicológica preparando nossa percepção sobre o que nos espera ao adentrar tanto a casa quanto a vida desses personagens. A sugestão que temos até aqui é de que a narrativa trata de espaços vazios e de que os personagens estão à espera de preenchê-los.

A passagem do tempo é vista através do crescimento da cachorra Megui e de Fabinho. A proximidade que Val mantém com ele é reforçada pelo diálogo entre os dois, durante o café da manhã, logo após a elipse temporal (supressão do tempo/passagem de tempo).

Além de conhecermos um pouco mais a personagem Val, entra em cena uma outra relação de maternidade entre Edna e o filho. O diálogo entre as duas sugere que Edna tenta compensar o filho pela ausência no período de sua longa jornada de trabalho, pois ela só volta para casa à noite. Edna presta serviço diário, diferente de Val, que mora no serviço. Vemos que ambas condensam a culpa que as mães sentem quando trabalham fora e precisam ficar longe dos filhos. Antecipando um pouco a história, veremos que a patroa de Val e Edna, que também trabalha fora, sente da mesma forma esta culpa em relação a Fabinho. Deduzimos, portanto, que Val é quem dá o suporte na criação dele para que a patroa trabalhe fora, assim como Sandra cuida da filha de Val. Ou seja, percebemos que a diretora conhece muito bem essa teia de suporte que é necessário quando, além da dupla jornada, a maternidade é colocada como uma questão importante das mulheres trabalhadoras. Como pode ser visto na

introdução do capítulo, quando se informa que o roteiro do filme é inspirado na babá dos seus filhos.

O fato de Fabinho ir dormir com Val na noite da chegada de Jéssica denota uma atitude de ciúme de um filho caçula com a chegada da irmã maior, e parece sinalizar a separação que Jéssica promoverá entre Val e aquela casa, ou ainda de que ela não é exclusividade dele. Ele e Val demonstram uma intimidade que ela não tem com Jéssica. Essa distância fará com que Val tenha que lidar com o comportamento não submisso da filha de maneira atabalhoada, já que ela não possui proximidade e não consegue lidar minimamente com a situação.

Jéssica vai construindo uma ideia de que é possível ser segura, ser forte e corajosa sendo mulher. Retomando Claire Johnson (SMELIK, 2015, p.1), que retoma a noção de mito de Roland Barthes, ela afirma que o cinema clássico apresenta a mulher como um símbolo, um código, uma convenção que representaria um ideal de “mulher” para o homem. Jéssica novamente rompe com esse ideal quando é apresentada como “segura demais” pela própria mãe e por Fabinho. Aqui ela não é apresentada como “não-homem”, na representação clássica do cinema, como afirma Johnson. Nesse sentido, Jéssica pode ser entendida como uma mulher determinada e que está comprometida com seus desejos, no caso, passar em arquitetura na FAU, diferente da mãe em seu trabalho doméstico. Val preocupada com o emprego, parece intuir que Jéssica fará com que ela questione a própria vida.

A maternidade, como uma função a ser desempenhada, parece ter sido despertada em Bárbara, também com a chegada de Jéssica. Val também tem uma filha. No entanto, as duplas mãe e filho/a não são trocadas com facilidade. Se Val pode ser “mãe” de Fabinho, a recíproca não é verdadeira. O incômodo de Bárbara aparece no momento em que tem que servir a filha de Val. Até aquele instante, vimos Bárbara, Dr. Carlos e Fabinho pedirem tudo a Val: para trazer água, servir o almoço, o jantar, pegar um guaraná, tirar os pratos, absolutamente tudo. No momento em que vemos a dona da casa servindo a mesa do café da manhã e fazendo um suco para a filha da empregada - ela o faz uma única vez

na vida - percebemos que o incômodo a deixa desestabilizada. Servir, para ela, é algo inadmissível. Seu incômodo é reforçado a cada ação que precisa executar. Num contraponto com as cenas em que Fabinho é criado e acalentado por Val, esta cena reforça o quanto essa relação é demarcada pelas diferenças de classe. Val tem obrigações que oscilam entre deveres e afetos, embora Bárbara tenha dito que ela seja praticamente da família.

Na prática, o que vemos é uma clara relação em que Val serve a família e recebe um salário por isso. O afeto, a atenção e o desprendimento que Val demonstrou até aquele instante não é visto, agora, como algo que possa lhe render algum tratamento análogo. Bárbara sabe que Val criou Fabinho permitindo que ela exercesse a sua profissão, mas o simples ato de servir a mesa para a filha de Val é algo que abala ainda mais a relação entre patroa e empregada.

A encenação da amizade útil a Bárbara é denunciada quando Muylaert instala o conflito de classes no centro da narrativa. Val aprendeu como deve se comportar dentro daquela casa e faz duras críticas à filha, pois ela desarma a falsa amizade. Para ela, o fato de Jéssica estar sentada à mesa dos patrões é algo inadmissível. Jéssica, então, diz a Val que eles não são os seus patrões.

Lembremos que não são somente Bárbara e Fabinho que não se encontram na relação mãe e filho. Outro conflito é apresentado por Val ao se ressentir pelo fato de Jéssica chamá-la pelo nome e não de mãe. A cobrança nos lembra da distância que existe entre elas, o que talvez tenha facilitado que Jéssica pense tão diferente da mãe, pois ambas parecem habitar mundos diferentes. É importante ter-se bem claro que, sempre que há uma relação de poder, haverá uma possibilidade de resistência: “Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa (FOUCAULT, 1998, p. 241). Os comportamentos dentro do campo de poder que não estejam adequados aos capitais adquiridos, também são tidos como subversivos. O comportamento de Jéssica transgride os espaços não só pertencentes à casa, mas também o espaço do capital cultural quando decide prestar vestibular na FAU.

Quando Fabinho não passa no vestibular e fica triste com isso, a mãe lhe dá como presente uma temporada no exterior, para curtir praia e aprender inglês. Vemos aqui um sentimento que aproxima Bárbara de Val e de Edna. Elas compartilham uma culpa que é típica das mães. Mulher que precisa ter dupla jornada deverá arcar com as suas consequências. Para o mercado de trabalho, ser mulher implica em ser mãe, o que pode implicar numa justificativa para uma diferença de salários, por exemplo. Bárbara presenteia o filho com uma viagem ao exterior, quem sabe numa tentativa de fazer-se presente, de alguma forma, na vida do filho, no momento em que ele se sente derrotado, assim como Edna, que dá Mucilon ao filho quando chega em casa, após um dia de trabalho que a manteve distante dele. Se o modelo disciplinador aponta para o sucesso/insucesso dos filhos dependendo da mãe, Jessica novamente rompe com as expectativas sócio/cultuais e à ausência da mãe ela contrapõe a entrada na FAU, como assinala Dr. Carlos, quando diz a Val que ela educou muito bem a filha. No entanto, quem educou Jéssica foi Sandra.

Numa clara referência ao posicionamento de câmera utilizado na casa de Bárbara, que tem a cozinha como ponto de vista, numa alusão ao espaço da empregada, na casa alugada por Val a câmera é posicionada dentro do banheiro durante a cena em que Jéssica fala que tem um filho, que o deixou em Pernambuco, pois se não fizesse isso ela não teria condições de vir para São Paulo e prestar o vestibular. O filme nos conta uma história materna e redentora de Val e Jéssica, com um final que nos faz pensar que, independente dos jogos que se armam entre as duplas, mães e filhos sempre se encontram. Entretanto, mais importante do que os desencontros iniciais e os encontros finais, o filme nos faz pensar na maternidade como uma construção que se dá nos espaços entre tempos de esperar e tempos de preencher.

Não importa quem é a mãe, a função de educar pode vir dos filhos. Em mais uma quebra de expectativa, parece ser Jéssica quem educa a mãe, quando diz que ela não se sente superior a ninguém, só não se sente inferior a ninguém, e o posicionamento de câmera reforça essa ideia colocando Jéssica em primeiro plano, na casa em que elas alugaram. Vemos que Val começa a entender que é

possível pensar diferente, e, nesse sentido, os posicionamentos de câmera são também narrativos além de políticos, sustentando as mudanças que a alteração de ponto de vista permite, colocando em questionamentos as normatizações.

Val subestima a juventude de Jéssica ao dizer a ela, instantes antes, da sacada, que um dia a filha iria entender a mãe. No entanto, Jéssica já possui experiência suficiente para entender o que as mulheres precisam fazer se quiserem promover alguma mudança em suas condições de vida, que não seja sujeitando-se a um casamento que as fará depender de um marido que as sustente.

A ausência de políticas sociais que permitam que indivíduos, e neste caso as mulheres, possam usufruir de serviços públicos, fazer escolhas de vida sem depender de uma troca de favores nem do controle de quem os/as sustenta economicamente, endossa a manutenção do sistema de dominação de classes e de gênero.

Na casa de Bárbara, com regras definidas e claras que Val seguia desde que Fabinho era criança, ela permaneceu distante da filha. Agora, pede para que Jéssica vá buscar Jorge, seu neto. “Tu vai cuidar dele, mãe?” é a pergunta que encanta Val e com a qual Muylaert termina o filme. A pergunta condensa uma nova vida, apontando para o fato de que Val vai cuidar do neto para que Jéssica tenha condições de estudar com a dignidade que reivindica. Se Jéssica não pode contar com políticas sociais, por outro lado o jogo das duplas cruzadas se desfaz, armando uma linearidade - a avó, a filha e o neto. Val foi chamada de mãe e a filha chancela a maternidade que, até então, Jéssica fazia questão de omitir.

Usando um *zoom* em direção a Val e fechando o enquadramento nela, Muylaert indica o protagonismo que ela terá na vida da filha e do neto. Se é com o sorriso de Val que o filme termina, por ter sido chamada de mãe por Jéssica, não seria o caso de perguntar se durante todo esse conflito Muylaert não esteve falando de uma maternidade cívica? A narrativa estaria se referindo ao nosso trato íntimo com o país o chamando de mãe, ou seja, não seria da nossa pátria mãe gentil a espera a que a diretora se refere, apontando que, se seus filhos

forem Jéssicas, quem sabe uma hora as coisas mudem? Ver o país assim como a filha da empregada viu a arquitetura da casa e as condições de emprego a que a mãe estava sujeitada, sentenciando que essas condições eram inferiores até para “cidadão de segunda classe da Índia”, pode ser uma das questões colocadas nesse filme. Ver através de Jéssica seria o primeiro passo para uma livre circulação dos espaços.

### 4.3 Arquitetura Social

Quando Fabinho e Jéssica se conhecem, eles já são jovens, terminando o ensino médio, e estão, ambos, se preparando para o vestibular na FAU - a mais disputada faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Brasil. Como é possível entender que a filha da empregada faça o mesmo curso que o filho da patroa? Como é possível que a filha da empregada almeje a mesma profissão da patroa da mãe? Aqui temos a abordagem central do filme: num país que tem seu funcionamento pautado pela estratificação de classes, ratificando privilégios e exclusões, padrões são postos em conflito com sujeitos que “ousam” frequentar lugares e espaços destinados à elite. Numa arquitetura simbólica, tanto a FAU quanto a casa dos padrões são usadas para falar das demarcações econômicas e sociais, cuja circulação se dá por sujeitos definidos cultural e politicamente pelo pertencimento de classe.

Além de Bárbara, Jéssica e Fabinho escolherem cursar arquitetura nos permite perguntar: de que arquitetura Muylaert está falando? Se consideramos a fotografia que sustenta a estrutura narrativa de *Que horas ela volta?*, posicionando a câmera majoritariamente do ponto de vista da cozinha, ou seja, do ponto de vista de Val, é da cozinha, lugar do subalterno, que a diretora decide narrar a história, privilegiando desse modo o ponto de vista dos empregados e não o dos padrões. A opção por esse posicionamento político na construção das imagens marca a senzala e não a casa grande como ponto de vista. Nesta fotografia, coerente com a narrativa, a visibilidade dada com essa “visada” nos faz perceber que a escravidão mantém suas marcas e que se opor a elas acarreta todo o peso histórico que Jéssica enfrenta.

É na cozinha que empregados transitam, enquanto no restante da casa circulam os patrões. O trânsito dos empregados, em especial de Val, que mora no trabalho, se dá apenas para prestar serviços, como vemos em várias cenas do filme. Ou seja, podemos dizer que a arquitetura posta em questão é a estrutura social, em que o poder econômico define quais lugares podem ser ocupados e por quem. Enquanto Megui, a cachorra da casa, por exemplo, que está sempre presente, possui circulação irrestrita, inclusive na piscina, em que Val jamais entrou, aos empregados há limites bem claros. No entanto, ao pensarmos com Bourdieu (1996), pode-se perceber um movimento nas relações de poder que tende a desestabilizar o sistema bem enquadrado no qual Val e Bárbara estão postas inicialmente. Jéssica, de posse de capital cultural, surge como filha da empregada doméstica que desencadeia a ruína da casa grande. Ciente do uso do capital cultural como ferramenta de acesso ao capital econômico, Jessica ignora os limites sociais da casa e transita em todos os espaços, assumindo outro papel nas relações de poder que não o da perpetuação dos símbolos da estratificação de classes. Como aponta Souza (2017, p.91).

O capital cultural, por exemplo, que significa basicamente incorporação pelo indivíduo de conhecimento útil ou de prestígio, é o outro capital fundamental para as chances de sucesso de qualquer um no mundo moderno.

Após a chegada de Jéssica e do passeio que ela fez pela casa, ciceroneada especialmente pelo Dr. Carlos, que fica encantado com ela, a câmera acentua a forma como Jéssica é vista pelas outras personagens, utilizando planos fechados em que vemos as reações diante das respostas que a filha da empregada vai dando para as perguntas que os patrões da mãe lhe fazem. E, com isso, temos acentuada também a convicção de que ela não parece incorporar o papel que os patrões esperam dela. Se para Bárbara a quebra de expectativas é motivo de preocupação, para Dr. Carlos aparece como admiração.

Outro impacto nas estruturas sociais convencionais a partir da arquitetura da casa talvez tenha sido dado, no filme, com esse percurso de apresentação da casa que Dr. Carlos e Val fazem com Jéssica. Diante do quarto de hóspedes se dá a cena que prepara o espectador para o desenrolar dos conflitos de poder. Constando tratar-se de uma suíte reservada aos hóspedes da casa, Jéssica pergunta: “então é aqui que eu vou ficar?”. Instala-se o mal-estar nos padrões pelo inesperado da condição de hóspede em que a jovem se coloca, e em Val pelo espanto com o atrevimento da filha em pretender ficar na casa grande quando seu lugar seria na senzala.

Além de filha da empregada, ela vem da periferia do país para prestar vestibular de arquitetura na FAU, o que denota muita segurança e certo “atrevimento”. Essa segurança é ainda mais conflituosa, pois a filha da empregada escolheu a mesma profissão da patroa da mãe. Os conflitos que Muylaert estabelece a partir de Jéssica vão se avolumando e o uso dos diálogos que descontroem a ideia de fixidez dos lugares sociais, que os padrões de Val possuem, é reforçada com o uso dos enquadramentos que demonstram essas reações. Jéssica é mostrada em planos fechados e seus interlocutores também, ela é colocada de cara, de frente, ou diante deles de igual para igual, em uma proximidade que não permite a indiferença. É necessário prestar atenção ao que ela diz e ela diz o que Val não ousaria dizer.

Lembrando a crítica feita por De Lauretis à proposta de um cinema feminista (Mulvey e Johntson), *Que horas ela volta?* utiliza a narrativa e o prazer visual como uma vingança. Jéssica dialoga, então, com a crítica feminista contemporânea com a qual Muylaert parece bem alinhada. Ela não precisa abrir mão de uma construção narrativa visualmente bem feita, antes, ela usa esses recursos para colocar os temas de que trata em debate de “forma atrativa”. Ou seja, alinhada com De Lauretis, Muylaert conta uma história em que o fluxo narrativo, e por ele próprio, faz a crítica sem abrir mão do prazer visual e da narrativa mais convencional.

Quando Bárbara conhece Jéssica e fica sabendo que ela está em São Paulo para prestar vestibular na FAU, esse fato já causa espanto tanto em

Bárbara quanto em Fabinho, assim como causa espanto além de encanto em Dr. Carlos. Diante da resposta de Jéssica, que diz ter escolhido o curso de arquitetura pois acredita que é um curso que pode gerar mudanças sociais, Bárbara não esconde uma certa preocupação quando diz: “tá vendo... o país tá mudando mesmo”. Sim, o país mudou a ponto de permitir que Jéssica ingressasse na FAU. Sim, o país mudou, mas as elites farão todos os esforços para retroceder à manutenção dos privilégios historicamente garantidos na e pela arquitetura política pensada pelos que detém o poder econômico.

Essas são respostas possíveis para a pergunta de Jéssica para Val: “onde foi que tu aprendeste as regras que dita”? O aterro do Batata, os nordestinos na periferia, o esvaziamento da piscina, uma tempestade. *São as águas de março fechando o verão e mais uma promessa no meu coração...* toca durante a festa de Bárbara enquanto Val serve os convidados. “Aqui todos dançam, mas quem coloca a música sou eu”, diz Dr. Carlos para Jéssica, quando da visita dela em seu *ateliê*. Sim, o país mudou, mas o largo do Batata foi aterrado para que o metrô mediasse a periferia e o centro da cidade, onde empregados podem circular desde que seja para prestar serviço.

O perfil da personagem Val é desenhado na medida de seu pertencimento à periferia da geografia, da economia, ao usufruto de direitos à cidadania. Embora ela esteja em São Paulo há muitos anos, vimos que ela mantém um sotaque nordestino, chancela que a diretora parece usar para tratar da concentração de renda do país, cujos centros são São Paulo e Rio de Janeiro, enquanto o nordeste representa, em relação a esses dois centros, uma região que historicamente paga o preço pela falta de políticas públicas. A concentração de renda gerou uma concentração de frentes de trabalho, ocasionando, por sua vez, uma grande saída de nordestinos em busca de trabalho nas regiões onde a renda está concentrada. São nortistas e nordestinos os responsáveis pelo desenvolvimento econômico de São Paulo e Rio de Janeiro.

A planta social que Muylaert vai desenhando com os elementos que definem exclusão e inclusão social (cor da pele, sexo, escolaridade, local de nascimento) parece apontar para uma arquitetura política de concentração e manutenção de uma elite que regula e detém as riquezas produzidas no país,

definindo tanto a circulação do capital como dos privilégios que essa concentração proporciona.

Vale lembrar que, assim como Butler (1992), que propõe uma abordagem que considera a raça e a classe social, além do sexo, sobre gênero Safiotti (1976) faz uma apurada reflexão socioeconômica ao apontar todo o aparato de retardo do desenvolvimento educacional das mulheres, convergindo para as dificuldades em fazer parte do mercado de trabalho, que não seja ocupando lugares de menor prestígio. “Embora a emancipação econômica da mulher seja condição *sine qua non* de sua total libertação, não constitui, em si mesma, esta libertação integral” (SAFIOTTI, 1976, p. 82). Ou seja, nenhum fator analisado isoladamente dará conta das necessárias mudanças que as questões de gênero reivindicam. Diante dessa construção, podemos entender a tartaruga que abre a cena como símbolo do ritmo lento das mudanças que a elite retarda, acelerando apenas o uso da mão de obra de mulheres para o progresso do capital.

Também na cena da montagem do aparelho de café é possível perceber que a mistura de empregados e patrões não é bem-vinda. Vimos que ele é composto por xícaras e pratinhos brancos e pretos. Ao ler que o certo na montagem do aparelho é “descasado”, Val acrescenta que ele é moderno, como Jéssica. A constatação de modernidade também faz parte das expressões mais usadas por Jéssica quando se refere à casa de Bárbara: “bonita a casa, tem um toque de moderna, sem ser exatamente”. A expressão indica que algo já não cabe mais, um rompimento, um estilo de casa que se atualizou em relação a algo velho, algum padrão que já não cabe mais no momento atual. A delimitação entre o preto e o branco que o aparelho de café propõe é o da mistura. Uma xícara preta com um pratinho branco e não mais uma xícara preta com um pratinho preto e uma xícara branca com um pratinho branco. Como se Val pudesse entrar na piscina, como se Jéssica pudesse ficar na suíte reservada aos hóspedes, como se uma filha de empregada pudesse cursar Arquitetura na FAU. “É... o país tá mudando mesmo”, como observa Bárbara.

A piscina indica um limite delicado. Entre as tantas delimitações que existem, entrar na piscina parece ter uma conotação de ultrapassar uma última fronteira. Porém, sem conseguir se opor à força de Fabinho e do amigo, Caveira, Jéssica entra na piscina jogada na água por eles. Esse episódio gera o ápice do conflito entre a dona da casa e a filha da empregada. A brincadeira entre os três chama a atenção de Bárbara, Dr. Carlos e de Val, que estão no quarto de Bárbara. Aos gritos da varanda, primeiro Val, depois Dr. Carlos e por fim Bárbara mandam Jéssica sair da piscina. Jéssica, Fabinho e Caveira seguem brincando com uma bola amarela, e depois, quando o clima fica mais tenso, ela acaba obedecendo. Embora com certa indignação, Fabinho vai até o quarto da mãe. Ela tem um ataque de nervos, dizendo que o filho sequer foi vê-la, sendo que ela tinha sofrido um acidente e fora levada de ambulância para um hospital. Ela cobra a atenção do filho e o acusa de ficar indiferente com o ocorrido, e ele parece não entender o exagero da mãe.

Dr. Carlos fica quieto durante toda a cena, entendendo que o ataque de nervos diz mais respeito ao fato de Jéssica ter entrado na piscina do que ao acidente. Ele parece ter entendido que a filha da empregada ultrapassou a última fronteira dos lugares de classe. Agora, Bárbara já não tolerará mais que Jéssica fique na casa. Quando Bárbara pede ao marido o telefone de Cláudio, que faz a manutenção da piscina, entende-se que uma guerra foi declarada. Ela pede que Cláudio venha até a casa com urgência. A piscina é mais um divisor de águas na relação estabelecida entre Val e Bárbara.

Vários planos dos três brincando na água são mostrados em câmera lenta, reforçando que esse ato é simbólico e terá consequências para Val e para Jéssica. Diferente de Bárbara, Fabinho e o amigo Caveira não veem motivo para Jéssica não entrar na piscina e brincar com eles. Parece que as gerações mais novas não estão enrijecidas pelas regras que impera em Bárbara, por exemplo. Embora usufrua de uma vida abastada, Fabinho não parece ver em Jéssica um perigo que o ameça.

A posição dos três jovens brincando na piscina, enquanto os três personagens mais velhos estão no segundo piso da casa, parece configurar uma

separação espaço temporal em que universos distintos entram em conflito pela tomada de espaço que Jéssica simboliza ao brincar na piscina com o filho dos patrões.

Na cena anterior à entrada de Jéssica na piscina, Val disse à filha que jamais entrou na piscina, e que quando eles a convidam, ela entende que é um convite por educação e que ela, por educação também, diz que não entra, pois não tem maiô. Dando clareza sobre as regras da casa, Val avisou a filha que ela jamais deveria entrar naquela piscina.

Vale lembrar que quando Jéssica estava jantando com Dr. Carlos, ouvimos os sons de uma tempestade, logo em seguida vimos um plano de uma chuva torrencial caindo no jardim. A água parece ser um elemento usado por Muylaert para demarcar mudanças. A entrada na piscina pode representar a tomada de um espaço íntimo, particular, exclusivo. Assim como houve o aterramento de um espaço de lazer dos nordestinos quando o Largo do Batata dá lugar ao metrô, o esvaziamento da piscina marcará o desejo de Bárbara de que o espaço destinado a Jéssica seja o do quartinho da empregada. Jéssica aqui sintetiza os nordestinos e a piscina o Largo do Batata. O quartinho da empregada e a periferia estão devidamente demarcados na narrativa de Muylaert e na arquitetura social que ela desenha, para mostrar o jogo de poder que se perpetua através das estratégias de delimitação dos espaços circuláveis pelos sujeitos em seus diferentes *status* sociais.

Ratos pertencem ao submundo. Há um mundo e há um submundo. Há um primeiro mundo, um segundo mundo, um terceiro mundo. Há um centro e há uma periferia. Há uma casa grande e há uma senzala. Levando agora o conceito da arquitetura que planifica ambientes, organizando espaços e a circulação de seus moradores, colocada na base da discussão desse filme, Muylaert torna clara a planta social que nos regula. Ao ser questionada por Fabinho do porquê havia pedido para esvaziar a piscina, Barbara alega que viram um rato ali. Obviamente que Muylaert, ao criar Jéssica, a usa para demonstrar que dentro dessa grande arquitetura regulatória, o controle não é absoluto.

Algo escapa, escorrega, invade, vaza... como a água da piscina, da chuva, do choro, como as águas de março. Ela demarca o território que até então já estava demarcada pelas regras que Val conhece e respeita muito bem, mas que Jéssica insiste em desobedecer. Qualquer desculpa poderia ter sido dada, mas o “rato” é o que rouba o sossego da elite. Igualam-se, na narrativa, Jéssica e o rato.

Após uma tentativa frustrada de Jéssica em conseguir um espaço para ficar em São Paulo, enquanto faz o vestibular, voltar para a casa dos patrões de Val a deixa em uma situação de vulnerabilidade. Ela demonstrou desde o início de que ir para a casa dos patrões da mãe era algo a que ela se opunha, já antevendo que ficaria em condições de dependência. Agora, a situação a deixa ainda mais vulnerável, pois Bárbara terá sobre ela ainda mais poder para determinar sua circulação. A falta de condições financeiras para fazer suas próprias escolhas a faz retornar para a casa dos patrões. Esse retorno se dá não mais como uma “visita”, mas sim como a filha da empregada que precisa desesperadamente de um lugar para ficar. Ela está impotente pelo fato de não ter conseguido sair da casa de Bárbara, o que a coloca em posição de acatar as regras que a mãe parece já ter incorporado. Nesse contexto, vemos Jéssica ainda mais impaciente.

Percebendo a fragilidade que esse retorno denota, Dr. Carlos, que se encantou pela filha da empregada, toma impulso e a pede em casamento, mas se intimida diante do constrangimento dela. Ele desmonta a cena que criou e diz que fez uma brincadeira com ela. Como se não conseguisse sustentar a própria atitude, ele faz de conta que fez de conta. Novamente o homem da casa, franzino e acanhado, contrasta com a esposa, que é quem assume a posição de mando na casa. Numa subversão da posição de homem e mulher dentro de um sistema patriarcal, numa posição às avessas. Dr. Carlos aparece fragilizado. Ele não se importa em não pintar mais, ele não liga se Jéssica não aceita suas tentativas de aproximação, ele parece anestesiado ou resignado, pois Bárbara é quem assume o controle.

Essa cena é montada em paralelo com Bárbara definindo as regras que Jéssica deverá seguir para que possa permanecer dentro da casa após a entrada dela na piscina. Na cozinha, Dr. Carlos recua, no quarto, Bárbara avança. O quarto de hóspedes não será mais o local em que Jéssica permanecerá na casa. Bárbara determina que Val arrume o quarto de hóspedes para uma amiga que vai chegar e que Jéssica vá para o quarto com Val, como estava combinado desde o início. Na *mise-en-scène* do poder, Bárbara e Val atuam, a primeira sem coragem de explicitar sua repulsa em conviver com os “ratos” e Val inculcada pela “servidão voluntária”.

Novamente o conflito diz respeito a uma arquitetura que delimita o uso do espaço considerando a classe social dos indivíduos, assim como o poder exercido por quem detém o poder econômico e mantém as regras da circulação dos indivíduos. Na casa, a arquitetura é símbolo de um país demarcado por normas e regras profundamente enraizadas, que não admite mudanças que desorganizem um sistema elitizado, cuja manutenção da lógica entre a casa grande e a sanzala deve ser preservada a todo custo.

O posicionamento da câmera, tendo a cozinha como ponto de vista, é usado como se demarcasse o território da empregada, sendo que da porta da cozinha para lá é território dos patrões, o que lembra a arquitetura escravagista, em que a casa grande e a senzala mantinham seus ocupantes geograficamente distantes.

Na festa, enquanto ouvimos *Águas de março* (Tom Jobin), vemos Val de uniforme servindo os convidados e, novamente, o aparelho de café é usado como símbolo dos limites de circulação que existe entre pessoas que ocupam classes distintas. Aqui temos novamente o ponto de vista que realça uma divisão de classes. A câmera fica enquadrando a porta. Esse plano foi usado algumas vezes no filme. Ele foi repetido quando vimos Dr. Carlos, pela primeira vez, sentado à cabeceira da mesa, na sala de jantar. Foi usado também quando vimos Bárbara, pela primeira vez, também sentada à cabeceira da mesa. Também entre o casal há uma arquitetura a ser observada: percebe-se que Dr. Carlos não senta nesse lugar quando a esposa está em casa. Naquele momento

em que Bárbara é apresentada, é ela quem ocupa o lugar que temos como de quem banca a situação. Espaços são distribuídos e usados conforme o exercício de poder que cada um se outorga a ocupar.

Durante a festa, Bárbara faz Val voltar da sala onde estão os convidados da sua festa com o aparelho de café, pois a simplicidade do presente dado por Val não possui permissão para circular nessa casa, ele irá para a casa de praia no Guarujá. Perceberemos, mais adiante, que esta cena assinala como Val começa a ver com mais discernimento o jogo de faz de conta, posto em cena ou atuado por Bárbara, cujas regras parecem exigir cada vez mais sacrifícios de Val. A delimitação dos espaços se dá pelas relações sociais estabelecidas pelo campo de poder. Conforme Bourdieu (1996, p.52):

O campo do poder é o espaço de relações de força entre os diferentes tipos de capital ou, mais precisamente, entre os agentes suficientemente providos de um dos diferentes tipos de capital para poderem dominar o campo correspondente e cujas lutas se intensificam sempre que o valor relativo dos diferentes tipos de capital é posto em questão (por exemplo, a taxa de câmbio entre o capital cultural e o capital econômico); isto é, especialmente quando os equilíbrios estabelecidos no interior do campo do poder são ameaçados. (BOURDIEU, 1996, p.52).

Bárbara é empoderada pelo capital cultural e econômico, ao que Val é limitada em seu acesso ao capital cultural e, por conseguinte, em seu capital econômico e vice-versa. Esta realidade vai dar o escopo das relações de poder que desencadeiam os acessos, as regras e as relações. Entre Val e Bárbara não há troca, não há desestabilização. As coisas são como “devem” ser.

Após saber que Jéssica passou no vestibular, Val percebe que a filha tem qualidades que ela não havia percebido. Fabinho não passou, para desespero dele e de Bárbara. Essa cena concentra o tom da mudança que é possível no país. A classe social e a etnia não são determinantes quando as condições permitem disputas iguais, e isso parece ser a tese da narrativa de Muylaert. Isto serve tanto para a discussão dos lugares sociais quanto dos problemas de gênero.

Bárbara tenta desestimular Val, falando da segunda etapa da prova, mas para Val a conquista da filha é suficiente para levá-la à segunda etapa, coisa que Fabinho não conseguiu. Bárbara também sabe disso, mas o fato da filha da empregada ter passado, só aumenta a crise que Bárbara tenta controlar. Se ela pudesse definir quem entra na FAU assim como ela tenta controlar quem entra na piscina da sua casa, nenhuma mudança social seria possível no país, assim como não o é em sua casa. Mas Jéssica entra na FAU e Val entra na piscina. Val entra no espaço sagrado reservado aos patrões. Val reitera o gesto da filha. Ela sabe o que significa entrar nessa piscina. É o gesto da vitória de Jéssica sobre as normas que jamais aceitou seguir. Val entra na piscina após Jessica entrar na FAU. São gestos análogos se considerarmos o que simboliza essa entrada nesses espaços tidos como elitizados.

Na pergunta título de Muylaert há uma promessa de que em alguma hora, ela volta. Agora resta saber se ela está fazendo uma promessa a Fabinho, a Jéssica ou a nós - o público - que vivemos num país que nos deu condições de pensar que pessoas com possibilidades sociais, geográficas, culturais e, portanto, políticas tão diversas quanto cabe em um país de proporções continentais, teriam as mesmas condições para ascender às mais diversas instâncias, tendo acesso à educação, ao mercado de trabalho e ao capital econômico. No período retratado no filme, o país propiciou acesso à educação a Jéssica. No momento em que escrevo este texto, o país assiste ao aterramento das universidades.

O que temos parece remeter ao momento histórico (década de 60 do século XX) pesquisado por Saffiotti (1976), quando levanta dados acerca do acesso à educação e de um claro modelo que sustenta uma minoria que detém o poder econômico.

Os controles de entrada e saída da água da piscina são mostrados num plano conjunto que permite ver os medidores de níveis da água e da pressão e o funcionário que os controla. O esvaziamento da piscina se dá, pois Jéssica ultrapassou a fronteira estabelecida por Bárbara, que dirá a Fabinho que o

esvaziamento necessitou ser feito, pois ela viu um rato na piscina e ratos passam doenças contagiosas.

Se tomarmos a piscina como analogia às possibilidades criadas pelo contexto político à época do filme, cujos encaminhamentos econômicos permitiram que o acesso às universidades fosse tão inadmissível quanto os subalternos entrarem na piscina dos patrões, ambas aparecem como fronteiras de uma camada da sociedade que não tinha acesso ao ensino superior. Hoje, num claro retrocesso, temos 170 mil jovens que precisam abandonar a universidade por conta das políticas econômicas adotadas pelo atual governo, o que nos permite dizer que o controle de entrada e saída da água desta piscina aferem o limite da circulação possível. Quem entra e quem não deve entrar está claramente demarcado.

Jéssica se apresenta como uma mulher independente e esta postura se opõe às mulheres que costumamos ver no cinema hegemônico, ela está alinhada à proposta de um cinema que se opõe ao discurso majoritário, proposto por Mulvey e Johnston, muito embora estas entendessem que o cinema deveria se opor e romper com a narrativa visual, além de dar conta de mulheres que sejam protagonistas da sua história. A forma de construção de Jéssica também se opõe às demais personagens femininas do filme. Val e Edna estão alinhadas ao estereótipo da empregada doméstica, subservientes. Bárbara está alinhada ao estereótipo da patroa e Jéssica não se encaixa nos papéis que conhecemos até aqui.

A fala de Jéssica de que ela não se sente superior nem inferior é a chave para entendermos a virada que ela promove na leitura de mundo em que Val está inserida. No mundo de Val, existem seres humanos superiores e seres humanos inferiores e os últimos servem os primeiros. Na leitura de mundo de Jéssica há uma clara noção de que existem pessoas que mantêm outras em condições inferiores, e esta afirmação de que ela não se sente nem superior nem inferior gera um conflito tanto com o modo de ver o mundo da mãe, quanto com o modo de ver o mundo da patroa da mãe. Enquanto a noção de Val parece estar incorporada e ela a entende como algo naturalizado, a noção de Jéssica

parece crítica e questionadora, tratando-se de uma visão política dos “lugares” atribuídos às mulheres, por exemplo.

A arquitetura social é vista, neste filme, alinhada com o diálogo contemporâneo dos problemas de gênero, em que homens e mulheres não estão determinados pelo sexo apenas. Toma-se Bárbara como exemplo. Nesta casa, quem exerce poder é ela, inclusive a respeito da vida do marido, cuja fragilidade depende da força da esposa. É ela que mantém o controle da casa, a norma é mantida por ela, embora num olhar apressado isso possa ser visto como uma mudança nas relações autoritárias entre homens e mulheres. No entanto, Bárbara representa o patriarcado dessa casa.

A cena final do filme concentra a realização das mudanças que Jéssica desejou desde que reencontrou a mãe em São Paulo. Ela desmantelou a vida de Val, que se desloca da estrutura que ajudava a manter e adere à proposta de mudanças que a filha sintetizou. Desde que Jéssica chegou na casa de Bárbara, os conflitos foram estabelecidos e se avolumaram, até que Val entendesse que o questionamento que a filha faz, porque vê a vida de uma maneira diferente da que ela vê, é análogo ao aparelho de café. O jogo que Jéssica estabelece se dá por uma montagem “descasada”, numa circulação democrática. Val precisou de um tempo para entender os movimentos de sua filha. Vinda de Recife, ambas tiveram contextos de formação diferentes, como dito anteriormente, as condições de Val e de Jéssica são frutos de condições sociais diferentes. No final do filme, Val parece construir para si o sentido de democracia. Quando diz que o aparelho de café é moderno como a filha, ela junta a noção de beleza e modernidade com a mistura. O horror que Bárbara teve desse aparelho de café se dá pelo mesmo motivo. Para ela, o certo é um jogo onde as peças são reunidas em pares, branco com branco e preto com preto. Visto que a elite brasileira é feita de brancos, ricos e heterossexuais, a mistura não parece ser bem-vinda.

## **5. CONSIDERAÇÕES**

Desde o início desta pesquisa, se constata um número inexpressivo de filmes dirigidos por mulheres comparativamente aos dirigidos por homens. É o que pode explicar que as mulheres sejam representadas como frágeis, dependentes e sem papéis de destaque, sendo poucas vezes protagonistas ou que estejam inseridas em histórias que tenham a vida de mulheres como fio condutor. Isto acontece, em especial, na indústria mais voltada ao entretenimento, o que nos levou a analisar dois filmes assinados por diretoras em busca de narrativas que fossem mais coerentes com a força que existe nas mulheres e que a maioria dos filmes parecem silenciar. Assim, esta pesquisa direcionou a análise para dois filmes da produção cinematográfica contemporânea brasileira em busca de narrativas que colocassem as mulheres como protagonistas de sua história. Encontramos em *Chega de saudade* e *Que horas ela volta?* abordagens em diálogo direto com a reivindicação posta no debate feminista contemporâneo.

O mundo do cinema é afetado pelas relações de gênero, tanto em sua estrutura de produção cinematográfica quanto em seu produto final. Como as relações de gênero são ratificadas e discriminadas em várias instâncias e segmentos sociais, é o cinema um importante meio para a perpetuação ou ruptura capazes de promover mudanças nessas relações. Desta forma, entendemos que filmes dirigidos por mulheres são de suma relevância, posto que há a possibilidade de se conduzir narrativas que questionem e desestabilizem o *status quo* da desigualdade de gênero. Analisando filmes brasileiros de longa metragem e dirigidos por mulheres, verificamos a predominância da heteronormatividade afirmada, por vezes, como desdobramento das relações sociais, mas, também, como crítica a um padrão de comportamento em desuso, descabido em tempos atuais. Percebemos como as mudanças geracionais fazem avanços significativos nas questões de gênero e como a arquitetura social pode ser vista de forma desnudada, quando uma narrativa trata de forma honesta os embates travados pelas mulheres.

No filme *Que horas ela volta?* observamos que, embora a personagem Val esteja atuante no mercado de trabalho como doméstica, foi preciso que ela

abrisse mão da criação de sua filha, Jéssica, por dez anos. Bárbara, de igual modo, abriu mão da criação de Fabinho para dedicar-se à profissão de arquiteta. Ambas terceirizaram a criação dos filhos, e nos dão mostra de suas angústias por tal afastamento. Esta situação perpassa, transversalmente, a questão de classe social: a mulher, mesmo se lançando no mercado de trabalho, mantém sobre si a responsabilidade pela criação dos filhos, com todos os efeitos que isso representa. Portanto, observa-se que, mesmo havendo uma mudança estrutural na família, na qual a mulher amplia seus espaços por contribuir financeiramente no orçamento, e em alguns casos ser responsável integral pelo sustento da família, a sua relação com as reponsabilidades da maternidade mantém-se quase inalterada, posto que sobre ela advém a responsabilidade e a “culpa” pela criação dos filhos.

A pergunta feita por Jéssica, “onde foi que tu apredeu as regras que dita, Val?”, gera outras perguntas: como se mede as condições de vida que Val teve e tem e as condições que Jéssica teve e tem, para que ambas vejam a vida de uma forma tão diferente? Uma resposta possível é que Val pode proporcionar a Jéssica algo que o mercado de trabalho pode proporcionar às mulheres, ou seja, condições de disputar poder nas relações sociais com mais chances de igualdade, isso mediante uma boa formação educacional que lhes dê melhor qualificação. Outra resposta é de que o país de Val e sua condição de vida estavam marcados por regras mais definidas, por delimitações mais bem demarcadas entre patrões e empregados.

Já o país vivido por Jéssica proporcionou a ela e a sua geração, condições, acessos e possibilidades de qualificação educacional, e, com isso, de armar projetos de vida que não necessariamente tivessem o casamento como finalidade. É notório, então, que as políticas educacionais e sociais, em todos os níveis, se adotadas pela lógica da inclusão, são importantes fatores de controle social que atuam como via de acesso à educação, que proporcionam possibilidades de ascensão a outras esferas ou camadas sociais, podendo funcionar, se pensadas em sua forma excludente de política, por comparação, como o registro da piscina de Bárbara, que se fecha à presença indesejável de Jéssica.

Com sua exposição da visão de mundo, Jéssica denuncia a divisão de classes em que a elite controla tanto o acesso quanto a circulação de pessoas aos direitos igualitários. Quando, no final do filme, Val diz que o aparelho de café é moderno como Jéssica, ela aproxima a noção da mistura que o aparelho propõe da visão de mundo que Jéssica tem. Por isso, ela fica à vontade em visitar o COPAN com o patrão da mãe, em sentar à mesa com ele para almoçar, em cursar arquitetura na FAU, em entrar na piscina da casa dos patrões da mãe e em tomar o “sorvete de Fabinho”, como entendem Val e Bárbara. A visão de mundo dela é o da livre circulação, da mistura, do acesso, da igualdade de condições.

Val é nordestina, pobre e, quem sabe, analfabeta. Sua dependência se dá por conta desse contexto que a define dentro do sistema econômico e político capitalista – mulher, parda, empregada doméstica, nordestina e de pouca instrução escolar. Val, embora vivesse no mesmo país territorial que Jéssica, não foi capaz de fazer, ao longo do tempo, uma mudança ideológica que a emancipasse. A relação com os patrões reforçava sua condição de opressão. Jéssica parece indicar a necessária desestabilização desse sistema ao afirmar que a arquitetura pode ser um instrumento de mudança social. É desse discurso que Muylaert parece falar, das determinações ideológicas dos sistemas que perpetuam a arquitetura social.

Ao traçar esse panorama, a diretora falou com um público vasto, o que pode justificar o sucesso do filme dentro e fora do país. *Sundance* premia as atuações, dando visibilidade aos papéis da empregada doméstica e da filha que sonha com uma mudança social. Se Jéssica não muda o país, muda ao menos a mãe, fazendo Val perceber que a filha precisa de seu apoio para mudar a vida de ambas. Nesse desejo de Jéssica por promover mudanças a partir da arquitetura, o sonho de uma parte do país que também entende que a circulação social promove benefícios para todos e não só para uma minoria, é parte importante do debate feminista, porque contempla mudanças materiais e sociais indispensáveis para a vida das mulheres.

A dependência econômica, responsável pela arquitetura social de classes, é vista, neste filme, alinhada com o diálogo contemporâneo das questões de gênero, em que homens e mulheres não estão determinados apenas pelo sexo.

O filme *Chega de Saudade* nos permite uma reflexão, desde o título, sobre a palavra saudade, que pressupõe um afastamento, uma ruptura, um ir-se embora, um deixar de estar de alguém na nossa vida, uma separação. A saudade que os personagens do baile sentem é de uma ilusão de completude da qual todos parecem carentes. *Chega de Saudade*, então, remeteria à necessidade de dar um basta, dar um fim a esse sentimento. Num tom imperativo - saudade não serve mais.

Essa carência aparece desde o início do filme, quando um casal jovem é colocado em paralelo a um casal velho. Ambos chegam ao mesmo baile, o casal jovem a trabalho, o casal mais velho para curtir o baile. Na troca de olhares inicial entre as duas mulheres é possível perceber uma relação que se estabelece, mas que somente ao final é possível se atribuir sentido: a jovem parece perceber que as condições da relação com seu namorado não mudarão quando ela envelhecer.

No salão de baile em que a mulher é colocada como um objeto que homens escolhem, sendo as mulheres dependentes do convite para dançar, Rita e Arelina parecem subverter a ordem do baile. Rita deixa transparecer uma certa liberdade e uma ousadia desde a sua entrada no baile, pela escolha do lugar em que senta, afastada da pista, em um mezanino que lhe permite olhar a situação a uma certa distância, ao escolher o parceiro e não precisar esperar que ele venha até ela para dançar. É a partir de seu posicionamento, alicerçado pela sua condição financeira, que ela rompe com as normas do baile.

Já Arelina rompe apenas com o amante, mas mantém a estrutura funcionando. Ela troca de parceiro com mais facilidade do que o “esperado” para mulheres “direitas”, o que, para os mais velhos, como Álvaro, serve para apontá-la como uma péssima companhia para Alice. É importante notar que a forma

como Rita e Arelina são vistas pelos participantes do baile são bem distintas. Rita é notada com certa admiração e Arelina com certo desprezo. A mulher da classe mais abastada é retratada como uma dominadora, caçadora que busca o que quer. Já a mulher de classe menos abastada é tida como uma mulher de vida fácil. A relação de classes também perpassa essas personagens mulheres.

No baile, a heteronormatividade impera e repete regras patriarcais muito conservadores, por exemplo, quando exige que mulher só pode entrar se estiver usando saia. O baile pode ser lido, ainda, como um lugar em que as regras remontam ao Brasil colonial, já que, segundo o garçom, ali tem muito homem casado que não está acompanhado de suas esposas. Isso é dito quando ele impede Bel de fazer fotos do local. Fotos podem comprovar a infidelidade desses homens. Nesse caso, Rita também poderia estar em risco, e por isso o espaço que ela ocupa com o argentino é o lugar mais afastado da pista de dança, o que não a impede de protagonizar e ficar no centro da pista quando um tango a faz levantar e ir na direção do Argentino.

Entre Alice e Bel não há nenhum momento de encontro durante todo o baile, nenhuma aproximação, no entanto, suas histórias se desenrolam em linhas paralelas: a cena inicial em que Bel observa Alice e Álvaro chegando ao baile a faz repensar sua relação com Marquinho. Durante o baile, ele se comporta de maneira muito parecida com Álvaro, e Bel parece entender que se ficar com ele, terá uma relação de controle como percebe no relacionamento do casal mais velho. A cena final indica que, para ela, o rompimento é a escolha possível para cumprir o imperativo: chega de saudade. Ela decide que quer ir para casa sozinha, parecendo dizer que ela não quer para si o que viu em Alice.

Bel, ao sair do baile, ajuda seu namorado a dar partida no carro. Ele fica ao volante girando a chave, enquanto ela fica no motor tentando a conexão. Esta cena é simbólica, como dita anteriormente. Ao levar um choque, dá um grito e se afasta. O choque parece ser uma metáfora do que faltava para o despertar da consciência. Bel toma uma decisão. Ela foi naquele momento capaz de avaliar os sentimentos e a qualidade da relação com seu namorado por meio da razão. Ela então, assim como as duas personagens anteriores, decide como que

seu baile terminará. Bel vai sozinha para casa. Ela rompeu com a sua posição de comandada na relação e toma o volante da própria vida. Ao retornar sozinha na madrugada de São Paulo, Bel assume os riscos dessa ruptura e decisão.

Maureci, por outro lado, sai sozinha do baile, porém é interpelada por Eudes que, com seus galanteios costumeiros, consegue convencê-la a ficar com ele. Deixa bem claro que, ao entrar no carro de Eudes, ela o faz consciente dos jogos que Eudes faz e decide jogá-lo assumindo o papel de mulher para quem o homem sempre volta após as suas aventuras. É a clássica mulher da estrutura patriarcal. Embora não haja uma ruptura com esse papel, Maureci está ciente da sua realidade e, entre viver com a força que emana de seu útero (como ela o diz em uma cena), ela decide manter seu papel de dependência ao lado de Eudes. Não é Eudes que a convence, é ela que se decide, embora, de certa forma, seja vítima de um sistema que coloniza os desejos, faz as mulheres pensarem que sem os homens a vida fica sem sentido.

Alice, por sua vez, mantém a todo custo seu relacionamento com Álvaro, que se parece com Eudes. Ambos deixam suas parceiras durante o baile para, no fim, retomarem a condição de acompanhados. Alice, que é parceira de dança de Álvaro há muitos anos, nutre por ele um amor. Ele é grosseiro e a trata de maneira rude em vários momentos durante a noite do baile. Ela, ao contrário, denota carinho, afabilidade e delicadezas com ele. No final do baile é Alice quem toma a decisão de amar e assumir o amor com Álvaro. Este está, segundo a fala de Alice, fugindo do baile e da sua dama. Mais uma vez - chega de sentir saudade pela ilusão de amor romântico.

Em *Chega de Saudade*, há um empoderamento da mulher mostrado de forma sutil. Empoderamento, posto que, embora ao final do baile haja três resoluções diferentes para as personagens femininas, todas foram capazes de tomar a decisão sobre seu destino no pós-baile.

Nos dois filmes analisados, a vida das mulheres é retratada no cotidiano com suas dificuldades e felicidades, desvelando as relações de gênero perpassadas por questões de ordem social e econômica dentro de uma estrutura

heteronormativa sufocante. Os dois filmes retratam as mulheres dotadas de alma e capacidade para promover rupturas em sua forma de estar e se relacionar com o mundo. É a mulher que decide, que é capaz de ocupar espaços sociais antes proibidos, elas decidem sobre si e onde e como estar socialmente.

Os dois filmes analisados apontam que, quando as mulheres estão na direção de filmes, é possível desenvolver uma narrativa na qual a mulher protagoniza a vida. É possível se ter, então, filmes nos quais a mulher seja personagem principal não somente na narrativa, mas protagonistas de suas próprias histórias, tomando as suas próprias decisões. O impacto desses filmes é de suma importância, posto que a arte e o cinema são meios fecundos para questionar, por em evidência os sistemas opressores e, pela possibilidade crítica, desestabilizar poderes.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Bomtempo, 2007.
- AKASS, Kim; McCABE, Janet. (Org.) **Reading sex and the city**. London: I.B. Tauris, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida: textos escolhidos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Cadernos de Literatura Brasileira. João Guimarães Rosa. Instituto Moreira Salles. São Paulo, n. 20- 21, dez. 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Trad. Mariza Corrêa. 9.ed. Campinas: Papirus, 1996.
- BRASIL. **Lei de 15 de outubro de 1827**. Manda criar escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/LIM/LIM-15-10-1827.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LIM/LIM-15-10-1827.htm)>. Acesso em: 10 junho. 2016.
- BRUSCHINI, Cristina; AMADO, Tina. **Estudos sobre mulher e educação: algumas questões sobre o magistério**. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 64, p. 4-13, fev. 1988.
- BURTON, Julianne. **Cinema and social change in Latin America - Conversations with Filmmakers**. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BUTLER, Judith. **Problema de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico**. In: NICHOLSON, J. Linda. **Feminismo/posmodernismo**. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992. p. 75-95.
- COSTA, Nataly. Disponível em: access\_time1 jun 2017. Publicado em 29 ago 2015.
- DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2 – O uso dos prazeres**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GALERY, Maria Clara V. **Considerações em torno do espectador, do olhar, e da representação do feminino**. Fragmentos, Florianópolis: v. 26, p. 53-60, 2005.

IBGE - CENSO DEMOGRÁFICO 2010. **Estatística de gênero**. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Brasil, 2010.

IVANOV, Debora. **Presença feminina no audiovisual brasileiro**. 2016. ANCINE. Disponível em: [http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Presen%C3%A7a%20Feminina%20-%20RCM%202\\_0.pdf](http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Presen%C3%A7a%20Feminina%20-%20RCM%202_0.pdf). Acesso em: 10/07/2017.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. Trad. de Suzana Bórneo Funk. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIRA, Ramayana. **Tópicos Especiais em Cinema, Política e Cultura**. Aula proferida na Universidade do Sul de Santa Catarina. Palhoça, SC, 08 de maio de 2017.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino**. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 2, Julho 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 13 de abril de 2015.

MCCABE, Janet Elizabeth. **Feminist Film Studies: Writing the Woman Into Cinema**. Londres/Nova York: Wallflower, 2004, pp.136.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org.), **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991, pp. 435-453.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. Trad. Ana Maria Chaves; Joana Passos; Márcia Oliveira. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.), **A experiência do cinema**. Universidade do Minho, Portugal. Húmus, 2011.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e a filosofia dos homens**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

POLLOCK, Griselda. **Modernity and the spaces of feminity**. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *Visual culture reader*. London: Routledge, 1998.

PRECIADO, Beatriz. A política do desejo. *Revista Cult*, n. 193. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/08/a-politica-do-desejo/>. Acesso em: 16/11/2014

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: ed. 34, 2009.

RIBEIRO, Betânia de Oliveira Laterza; SOUZA, Sauloéber Tarsio de. **Educação de mulheres nas páginas de manuais de história da educação. (1930–1970)**. Cadernos de História da Educação – v. 13, n. 2 – jul./dez. 2014, ppp. 427-452. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/che/article/view/29197/16174>> . Acesso em 13/06/2016.

ROSEMBERG, F. **Educação: mulheres educadas e a educação de mulheres**. In: PINSKY, C. B.; PEDRO, J. M. (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

ROUSSEAU, J.J. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A Mulher na Sociedade de Classes: mito e realidade**; prefácio de Antônio Cândido de Mello & Souza. Petrópolis, Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. **Mulher Brasileira: Opressão e exploração**. Rio de Janeiro, Ed. Achiamé, 1984

\_\_\_\_\_. **O poder do macho**. São Paulo, Moderna, 1987.

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

SMELIK, Anneke. **Feminist Film Theory**. 2015. Tradução: Thomas Ilg. *Revista Usina*. Disponível em < <http://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>>. Acesso em 12/05/2015.

SOUZA, Jessé. **A Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato**, São Paulo: Editora Leya, 2017. 242p.

SOUZA-LOBO, Elizabeth. **A classe operária tem dois sexos: trabalho, dominação e resistência**. Ed. Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2011.

SPIVAK, Chacravorty Gayatri. **O subalterno pode falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TARDIN, Elaine Borges; BARBOSA, Murilo Tebaldi; LEAL, Polliana da Costa Alberone. **Mulher, trabalho e a conquista do espaço público: reflexões sobre a evolução feminina no Brasil**. *Revista Transformar*, 2015. Disponível em: <<http://www.fsj.edu.br/transformar/index.php/transformar/article/view/34>> . Acesso em: 13/06/2016.

TITBURI, Márcia. **O mito do sexo**. Palestra proferida no Café Filosófico. CPFL Cultura, Campinas, SP, 2014. Disponível em:  
<http://www.institutocpfl.org.br/2008/12/30/o-mito-do-sexo/> Acesso em:  
13/06/2016.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura:** cruzamentos, fugas, especificidades. Tese de Doutorado. Departamento de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2013.

VILLELA, Heloísa de O. S. **O mestre-escola e a professora**. In: LOPES, E. M. T. et al. (org.) **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.