



## ESTÉTICAS E POLÍTICAS FEMINISTAS NO CINEMA LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO: CARTOGRAFIAS DA MARGEM

### AESTHETICS AND FEMINIST POLICIES IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN CINEMA: CARTOGRAPHIES OF THE MARGINS

Paula Santana<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca problematizar as estéticas e políticas feministas do cinema latino-americano do século XXI, a partir da construção de cartografias (Deleuze, 1994) que transbordam de um contexto social e cinematográfico para outro, num emaranhado interseccional e desviante (Deleuze, 1994) entre arte e vida. Apoiado em diálogos teórico-metodológicos entre a epistemologia feminista, o giro decolonial, os estudos pós-coloniais e os estudos subalternos, é traçado um panorama sobre as tensões e as transformações da posição ocupada pela mulher dentro de uma sociedade que articula e perpetua traços de uma tradição patriarcal, porém diversa e global. Para tanto, são analisadas as seguintes obras: “*La teta asustada*”, de Claudia Llosa (Peru, 2009) e “*Que horas ela volta?*”, de Ana Muylaert (Brasil, 2015).

**Palavras-chave:** Cinema Latino-americano; políticas feministas; giro decolonial; identidades periféricas

**Abstract:** The present article aims to problematize the aesthetics and feminist policies in 21st-century Latin American cinema, from the construction of cartographies (Deleuze, 1994) that overflow from one cinematic social context to the other, in an intersectional and deviant tangle (Deleuze, 1994) between art and life. Supported by theoretical-methodological dialogues between the feminist epistemology, the decolonial spin, the post-colonial studies and the subordinate studies, a panorama is outlined about the tensions and transformations of the position occupied by women within a society that articulates and perpetuates traces of a patriarchal, yet diverse and global, tradition. The idea is to analyze the female presence not only through the protagonism of their characters, but also as a producing agent behind them. To that end, the following works were selected: “*La teta asustada*”, by Claudia Llosa (Peru, 2009) and “*Que horas ela volta?*”, by Ana Muylaert (Brazil, 2015).

**Keywords:** Latin America cinema; feminist policies; decolonial spin; peripheral identities

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta de Sociologia da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Coordena o Grupo de Estudos e Pesquisas Macondo: artes, culturas contemporâneas e outras epistemologias. E-mail: paulamssantana@gmail.com

## Introdução

O século XX marcou o campo da pesquisa nas Ciências Humanas pelas constantes redefinições e guinadas teórico-metodológicas, que possibilitaram embates instigantes e a reconstituição das investigações científicas em diferentes âmbitos. Este manancial propicia que seja lançado um olhar para além da superfície quando o objeto de investigação são produções cinematográficas.

No que tange à produção cinematográfica latino-americana, têm-se uma gama de vozes não-hegemônicas que foram abafadas por uma “epistemologia da cegueira” (SANTOS, 2004). Essa epistemologia considera saberes periféricos, marginais, como carentes de legitimidade por serem locais. O local é visto como limitado, monolítico, cristalizado, circunscrito. A velha dicotomia saber tradicional versus saber moderno, parece se reproduzir agora nos termos local e universal. Essas dicotomias não são eficazes. Assim, o local não necessariamente traz ideias contrárias ao universal ou ao hegemônico. Os saberes locais podem contribuir com a dominação hegemônica ou podem representar obstáculos a elas. A “epistemologia da cegueira” se assenta numa dinâmica de crítica ao paradigma anterior, muito embora integre o mesmo paradigma, e de negação ao que lhe parece estranho no espaço, reforçando uma ideia de “modernidade no espaço e no tempo” (MIGNOLO, 2003). É por isso que sentimos, ainda hoje em todo o continente, os efeitos dos períodos coloniais.

A consciência dos efeitos dessa “epistemologia da cegueira” é indispensável para a compreensão das subjetividades contemporâneas. Neste sentido, reitero a importância das teorias do cinema para embasar o surgimento dessas novas sensorialidades, muito embora todo este debate tenha surgido nos cânones acadêmicos hegemônicos (ou ocidentais, ou eurocêtricos). Porém, para adequar a reflexão acerca destas sensorialidades à realidade pós-colonial periférica é preciso remeter a outro arcabouço também, num processo de troca e hibridação.

Para Shohat e Stam (2006), a natureza global dos processos de colonização, assim como o alcance dos meios de comunicação de massa, obriga o crítico da cultura a ultrapassar os limites restritos do Estado-nação. Já que a maioria das lutas políticas em tempos de modernidade tardia passa necessariamente pelo reino dos simulacros da cultura de massa e são absolutamente fundamentais para qualquer estudo sobre o pós-colonialismo. Há aqui a formação identidades; na verdade, muitos

argumentariam que eles estão muito próximos do centro de produção das identidades (SHOHAT e STAM, 2006, p.28). Sobre estas interlocuções e as possíveis mediações neste contexto, Duarte (2009) discute que, num mundo transnacional caracterizado pela circulação global de imagens e sons, mercadorias e pessoas, os meios de comunicação de massa e a materialidade tecnológica têm enorme impacto sobre as identidades nacionais e o sentido de comunidade. Pensar a globalização como uma dinâmica meramente econômica é enxergar parceladamente ou minimizar seus efeitos e alcance. Trata-se de uma nova ordem mundial em que as culturas e as identidades se matizam, processo híbrido, que se configuram em multifacetado bloco (IDEM, 2009, p. 187).

É a partir dessas fraturas, tensões e desdobramentos que o presente artigo se tece. A perspectiva é problematizar as estéticas e políticas feministas do cinema latino-americano do século XXI, a partir da construção de cartografias (Deleuze, 1994) que transbordam de um contexto social e cinematográfico para outro, num emaranhado interseccional e desviante (Deleuze, 1994) entre arte e vida. Por meio de diálogos teórico-metodológicos entre a epistemologia feminista, o giro decolonial, os estudos pós-coloniais e os estudos subalternos, é traçado um panorama sobre as tensões e as transformações da posição ocupada pela mulher dentro de uma sociedade que articula e perpetua traços de uma tradição patriarcal, porém diversa e global. A ideia é analisar a presença feminina não apenas pelo protagonismo de suas personagens, mas também como agente produtor por trás delas. Para tanto, foram selecionadas as seguintes obras: “La teta assustada”, de Claudia Llosa (Peru - 2009) e “Que horas ela volta?”, de Ana Muiyler (Brasil, 2015).

Este artigo não pretende realizar uma análise comparada, mas pensar, a partir da anti-metodologia deleuziana, as propostas desafiadoras lançadas por estas autoras como transbordamento de um processo social interseccional, que articula gênero, raça/etnicidade e classe em dois países que possuem matizes de formação nacional tão distintos, todavia, ao mesmo tempo, tão próximos. A ideia é refletir sobre a produção de uma crítica feminista, numa outra senda, distinta do cinema narrativo tradicional.

### **Cartografias da margem: na contramão teórica e metodológica**

Ao promover interações entre povos distantes, os meios de comunicação desterritorializam as possibilidades de imaginar uma vida em comunidade. E se, por um lado, eles podem destruir comunidades e encorajar a solidão ao transformar seus espectadores em consumidores isolados e autossuficientes, eles também podem promover o sentido de comunidade e filiação alternativas. Assim como os meios de comunicação podem promover a alteridade de certas culturas, eles podem também incentivar conexões multiculturais, uma vez que possuem centros muito mais diversos e têm o poder não apenas de oferecer representações alternativas, mas também de abrir espaços paralelos para transformação e simbiose entre linguagens e culturas Shohat e Stam (2006).

Partilhando em alguns aspectos com Shohat e Stam (2006), Appadurai (2001) debruça-se sobre o relacionamento entre a teoria da modernização e a modernização como fenômeno. A primeira, caracterizada como quebra radical das relações intersociais, ou seja, como uma ruptura profunda entre passado e presente, se chocaria inevitavelmente com o problema das genealogias múltiplas, buscando sincronizar, partindo do Ocidente, diferentes configurações espaço-temporais mundo afora. Neste caso, é possível notar uma superfície de contato com a proposta de Santos (2004) acerca da epistemologia da cegueira, uma vez que a teoria da modernização termina por sofrer diferentes formas de oposição dentro do seu campo. Desta empreitada, de mais de 500 anos de história, resulta o cenário atual, o fenômeno da modernização hodierna, que se pode remeter à globalização. Uma Modernidade transbordante, com irregular consciência de si, vivida de forma fragmentada, em pulsante dinamismo. Desbordada, trespassando, superando, violando fronteiras físicas e simbólicas (APPADURAI, 2001).

Appadurai (2001) problematiza a dinâmica da modernização contemporânea partindo de dois vetores: por um lado, têm-se os meios de comunicação de massa. Por outro lado, os movimentos migratórios. Contraposto e justapostos, estes vetores ensejariam instabilidade na produção das subjetividades modernas, no tocante ao que o autor julga

ser o elemento central destas – o chamado “trabalho da imaginação”<sup>2</sup>. A justaposição provocaria um cenário de “imagens em movimento se encontrando com espectadores desterritorializados” (p.21), instigando o “trabalho da imaginação” (imaginação de uma nova vida, em outro lugar, outro tempo), criando novos elos entre o local e o global, dando origem, desta maneira, às “esferas públicas de diáspora”, “comunidades imaginadas” (p.19), dentro e fora dos Estados-Nação.

Para Appadurai (2001), a periferia mobiliza e manipula a memória da Modernidade de forma singular, colocando-se como um “novo-outro Ocidente” que clama mais fidelidade ao projeto moderno que seus próprios predecessores – desestabilizando o padrão identitário progresso.

A modernidade agora, (e já faz algum tempo) está em todas as partes, o discurso da pós-modernidade parece apenas mais um episódio (ainda significativo) dentro de uma transformação da própria modernidade ocidental. A questão não é mais modernidade versus pós-modernidade. (...) A questão é o que Arjun Appadurai identificou como modernidade à larga e o que os outros descrevem como modernidades alternativas (HUYSSSEN, 2002, p.20).

Assim, Appadurai (2001) e Huyssen (2002) ventilam que o modo como diversas organizações sociais vivenciam essas novas sensorialidades promovidas pela cultura de um modo geral e pelo cinema, neste caso específico, é muito particular e respalda-se não só no contexto sócio-histórico, mas na diferença preconizada por Bhabha (2008) e Said (2008).

Dentro desta perspectiva geral, comungando com Appadurai (2001), Santiago (2004) aponta que uma das contradições insolúveis da vanguarda (científica, artística e tecnológica) periférica contemporânea encontra no cinema uma metáfora radical para o estágio periclitante em que ela vive, já que o cinema aponta para os dois pólos de sustentação: a indústria e o saber. Tanto a atualização e o progresso das sociedades periféricas em termos de vida social, arte e ciência, quanto à modernização sociopolítica e industrial se dão na esfera do consumo de obras que, a priori, não puderam e não podem ali ser produzidas. É a

---

<sup>2</sup> A imaginação tornou-se fundante no trabalho mental cotidiano de todos, ponta-de-lança de projetos de construção da existência – num sentido coletivo, criando potencial para a ação política (Appadurai, 2001, p.21)

partir do consumo de possíveis modelos importados, ou seja, de uma leitura e assimilação crítica ou passiva da produção onde impera e de onde expande o grande capital - que se intensificam as melhores e mais contundentes criações e invenções periféricas, libertas de valores isolacionistas e repressivos de sociedade provincianas que buscam auto-suficiência nas explorações e devaneios do umbigo (SANTIAGO, 2008, p.113)

Neste bojo, podemos nos remeter à Soares (2009), quando o autor, ao discutir o cinema produzido em países periféricos, lembra o debate de Shohat e Stam (2006) acerca do momento em que a Europa parece ter esgotado seu “repertório estratégico de histórias” e a população terceiro-mundista apenas começou a “contá-las e desconstruí-las”. Para Shohat e Stam (2006), esta outra forma de narração, contra-hegemônica, tem início com o colapso dos impérios da Europa no pós-guerra e com a emergência dos Estados nacionais independentes do Terceiro Mundo (2006). Ainda para Soares (2009), a importância desta reflexão se dá em termos de elaborar a possibilidade de que esse cinema periférico seja capaz de trazer à tona outras verdades, assim como narrativas anti-colonialistas, como contraposição ao discurso dominante europeu.

Criticamente inspirada por Foucault e Derrida, Spivak (2010) aponta a “violência epistêmica” que a ciência, aquela mesma que Foucault critica, submeteu os saberes gestados fora de seus cânones e, assim, os sujeitos produtores desses saberes. A autora denuncia a falácia da ideia de um sujeito subalterno que pudesse falar. O que há é uma gama diversa de subalternos, desprovidos de uma consciência autêntica pré ou pós-colonial. Munidos de “subjetividades precárias” construídas no marco da “violência epistêmica” colonial. E entre estas “camadas subalternas”, as mulheres, na concepção de Spivak (2010), estariam ainda mais aquém de uma gramática própria para construir suas falas.

Deste momento em diante, busco cartografar algumas das contribuições de autoras não brancas e não ocidentais para as discussões sobre gênero, feminismos, estudos sobre mulheres e cinema, no esforço de compreensão de uma produção cinematográfica que se inscreve na práxis do que reconhecemos como sendo saberes subalternos pelo enfrentamento teórico, metodológico, ético e epistemológico que travam junto aos saberes hegemônicos.

No início dos anos 1990, Donna Haraway já mostrava que as feministas de países periféricos vinham reivindicando teorias próprias.

Criticavam os universalismos e pleiteavam a ruptura analítica entre público e privado. Teciam elaborações sobre o potencial explicativo do conceito de gênero, uma vez que outras forças se combinavam para constituir o lugar não só das mulheres, mas dos subalternos. Aquele feminismo vindo do centro, registra Ella Shohat, tendeu a transpor categorias de análises tais como patriarcado e homofobia para cenários não europeus, como se estas existissem ou houvessem existido em todos os lugares e em todos os tempos operando sobre os mesmos referentes (MALUF e COSTA, 2001). Esta forma deslocada de lidar com certas categorias ocidentais e seus binarismos estruturantes foi apontada como trans-histórica e trans-geográfica, o que, mesmo sem intenção clara, acabava por resultar na reprodução do discurso orientalista, racista e colonialista da ciência canônica.

É neste instante que feministas com diferentes formações buscavam por novas estratégias epistemológicas. Além de Donna Haraway e Ella Shohat, nomes como Chela Sandoval, Bell Hooks, Audre Lorde, Norma Alarcón, Glória Anzaldúa sobressaem nesse momento de inflexão. O sujeito centrado do conhecimento iluminista, branco, heterossexual e masculinista era então, posto em xeque pelas formulações que reivindicam um lugar de fala e ressaltavam a importância político-epistemológica de um “saber localizado” (HARAWAY, 1995).

Em concomitância às emergências da crítica à violência epistêmica na Ciência, surge também nas teorias de cinema e no campo cinematográfico um esforço em pensar políticas das identidades que problematizem questões de auto-representação e lugares de fala. Têm-se aqui uma luta pela auto-representação dos sujeitos subalternos e pelo seu potencial de falar por si mesmos. Segundo Shohat e Stam (2006), para evitar armadilhas essencialistas e a paralisia política causada pelas reformulações desconstrutivistas, é preciso entrecruzar esses círculos de coalizão baseado em afinidades históricas. O cinema tem um papel de formação na era pós-moderna. Ao entrar em contato com indivíduos nunca vistos, o espectador pode ser afetado com tradições com os quais não possuía nenhuma ligação anterior. Desse modo, tais meios podem forjar culturas como “exóticas” ou “normais”, podem construir comunidades e identidades alternativas, podem normalizar o machismo, a misoginia e a desigualdade de gênero no campo cinematográfico (seja na produção, seja no conteúdo das obras).

Cada vez mais atrizes reivindicam equiparação salarial em relação aos homens, personagens centrais, papéis para mulheres mais velhas e reconhecimento das obras de diretoras. Deste debate intenso no campo estético-político nascem também tensões epistemológicas dentro do próprio campo cinematográfico que incidem diretamente sobre os conceitos estruturantes dos feminismos, entre estes, o longo e denso debate sobre a validade teórico-político da categoria mulher.

Neste cenário, seguindo o movimento proposto por Deleuze (1994), sobre idas, vindas e desvios da investigação, pensando a cartografia como um mapa desalinhado, contra-metodológico, proponho um mergulho nos textos e contextos do cinema latino-americano de autoria feminina. Trago aqui a análise ensaística de duas obras cinematográficas, produzidas nos últimos anos: “La teta assustada”, de Claudia Llosa (Peru - 2009) e “Que horas ela volta?”, de Ana Myllaert (Brasil, 2015). Os filmes se caracterizam pela autoria e protagonismo de mulheres subalternizadas. A ideia é, a partir do arcabouço discutido anteriormente, entender como as obras constroem estéticas e políticas feministas, numa articulação entre forma e conteúdo.

### **A teta assustada**

A Teta Assustada<sup>3</sup> (2009) faz menção a uma enfermidade que seria transmitida através do leite materno, aos filhos de mulheres que foram violadas durante a guerra civil e o terrorismo no Peru<sup>4</sup>. Segundo os povos tradicionais peruanos, essa doença caracteriza-se pela ausência da alma que, através do susto sofrido pelas vítimas, teria se escondido. Essa crença faz parte do imaginário indígena e é repassada oralmente entre as gerações. Fausta, protagonista da história, padece desse mal, e por isso vive em um contexto de completo isolamento e incompreensão, gerados pelo seu próprio medo.

---

<sup>3</sup> Aqui é necessário ressaltar a marcante presença feminina em todo o filme. Além de uma história que é contada a partir do olhar feminino, tanto no protagonismo de suas personagens, quanto na confecção do roteiro e na direção das câmeras, há também as participações de Selma Mutal na trilha sonora e de Natasha Brier na fotografia.

<sup>4</sup> Nessa época, a população peruana esteve submetida às atrocidades cometidas tanto pelos guerrilheiros (o Sendero Luminoso e o MRTA – Movimento Revolucionário Tupac Amaru eram os representantes mais expressivos desses coletivos) quanto pelas forças armadas do Peru.



Contudo, a vida de Fausta toma uma guinada com a morte de sua mãe. A partir desse instante, é obrigada a relacionar se com o mundo sem nenhuma intermediação, e a lidar com todos os seus medos. Aterrorizada pelo pavor da possibilidade de estupro, Fausta decide viver com uma batata introduzida na vagina. Interessante perceber que, apesar da solução fora do comum, a maneira como a autora pincela essa trajetória de desespero na *diegese*, com cuidado e apuro poético, utilizando o subterfúgio do não dito, acaba por não criar no espectador a sensação de distanciamento da realidade de Fausta, o que poderia reverberar em análises etnocêntricas da cultura andina. A batata é a alegoria do pavor a que esta mulher fora submetida, mesmo que indiretamente e simbolicamente pela pelos instrumentos de dominação do patriarcado via tradição. Llosa não abre caminho para uma apreensão de que Fausta o faz por ignorância ou inocência, o que seria uma estratégia fácil de estereotipização e estigmatização da mulher-indígena-pobre-periférica.

Em um diálogo estabelecido com seu tio dentro de um ônibus, quando voltavam do médico (onde foi verificada e comunicada ao mesmo a presença do corpo estranho), Fausta deixa claro que a sua opção é radical para evitar qualquer possibilidade de violação, “só o asco detém os asquerosos”, diz. Ainda que a opinião do tio e a própria realidade ao seu redor demonstrem que “os tempos mudaram, Lima é diferente”, a angústia e o espanto de Fausta são tamanhos, que a mesma prefere não arriscar, e seu comportamento termina por reforçar o imaginário popular sobre a sua suposta enfermidade.

A trajetória de dor e sofrimento perpetrada em Fausta pelas forças da tradição e ancestralidade remetem a própria história da América Latina. Sueli Carneiro (2003) retoma que, no continente, a violação colonial dos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de identidade nacional, estruturando o mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou até as últimas consequências. Essa violência sexual colonial seria também o alicerce de todas as hierarquias de gênero e raça presentes nestes contextos sociais.

As mudanças externas que atigem a vida de Fausta geram uma guinada subjetiva na psique da personagem. A narrativa acompanha esse florescer, quando a moça assustada sai de casa sozinha pela primeira vez para trabalhar e conseguir o dinheiro necessário para realizar o enterro que prometeu à sua mãe. Paulatinamente e inconscientemente, Fausta empodera-se. No entanto, esse processo não acontece sem tensões. A

tradição, os imaginários construídos sobre o seu medo e ser mulher a colocam em uma situação de constante vigilância. Surgem, assim, uma série de empecilhos que lhe colocam de frente às estruturas do patriarcado.

Fausta tem medo de homens, potenciais violadores, anda esgueirando-se nas ruelas da periferia de Lima, pois o imaginário popular ventila que quem perdeu um parente próximo precisa caminhar de costas para as paredes, para evitar serem capturados por almas tristes e trabalha como empregada doméstica. Em meio à este contexto opressivo, Fausta é lacônica. A construção estética da personagem, com seus longos cabelos negros e a franja emoldurando seus olhos, quase sempre assustados, são recursos estéticos importantes para encenar aquilo que Spivak (2010) elabora como situação de subalternização e silenciamento.

Neste cenário, a relação mais conflituosa da obra surge em um diálogo estabelecido com outra mulher, no entorno de submissão da relação patrão x empregado. A postura da dona da casa onde Fausta trabalha, caracterizada por sua arquitetura colonial, estrutura-se em uma condição de domínio, opressão, exploração, indiferença e até desrespeito. Vê-se em cena as marcas do colonialismo e suas lógicas de reprodução. A sutileza do embate travado entre as duas é emblema das múltiplas opressões vividas por mulheres ao redor do mundo: gênero, classe e raça. É necessário ressaltar, contudo, que a realidade de pobreza e estigmatização vivida pela comunidade em que Fausta está inserida termina por restringir as suas possibilidades. Além de ser mulher, Fausta é de origem indígena e não tem sequer a chance de enxergar o trabalho como uma fonte de redenção, já que bem antes dela vem a necessidade de sobrevivência. Além disso, o retrato apresentado por Claudia Llosa confirma que o exercício de uma profissão ainda não libera a mulher das responsabilidades domésticas.

As cicatrizes das opressões múltiplas que vitimizam e calam Fausta, ganham forma naquilo que Audre Lorde (2009) chama de “casa das diferenças”. As experiências possíveis que este conceito procura abarcar denotam que não há uma política de identidade que dê conta dessas vivências diversas. Marcadores de diferença como gênero, raça/etnicidade e classe continuam intervindo nas tensões cotidianas de mulheres pelo mundo. Neste cenário, Llosa consegue mobilizar saberes subalternos (SPIVAK, 2010), a partir de um esforço para prover outra gramática, outra epistemologia, outras referências que não aquelas que aprendemos a ver como as “verdadeiras” e, até mesmo, as únicas dignas

de serem aprendidas e respeitadas. Elaborar-se nessa obra um contracânône cinematográfico, que exige da audiência sensibilidade antropológica e prática de alteridade.

### **Que horas ela volta?**

A narrativa é centrada na vida e cotidiano de Val, empregada doméstica nordestina que trabalha e mora numa casa de classe média em São Paulo. A solidão e a distância da filha Jéssica, que continua no Nordeste, são o elã da narrativa. Com Jéssica, Val só consegue falar por telefone. Contudo, o suporte material para a existência da filha apenas é possível nessas condições: pela distância que o êxodo rural obriga. Essa dinâmica migratória vai permitir, anos depois, que Jéssica vá prestar vestibular na capital paulista e conheça as ambivalências da vida de sua mãe: ela mora no emprego, vive para criar o filho da patroa, faz tudo pelos patrões e é a faz tudo da casa. Vê-se nessa rotina narrada cuidadosamente por Muylaert um comportamento já sinalizado por Gilberto Freyre (2005), em *Casa Grande e Senzala*, e comum aos brasileiros de camadas médias, que vivem o imaginário dos resquícios coloniais: a ideia de que aquela empregada doméstica é quase da família.

Um dos aspectos mais interessantes da obra e que causam mais desconforto na sua fruição é exatamente o confronto com esta realidade que confunde o público e o privado, que se assenta em uma forma de personalismo que é motor da exploração e do silenciamento de mulheres como Val: negras/não-brancas, nordestinas, imigrantes e pobres que não pertencem às famílias para quem trabalham. Muylaert constrói narrativamente os limites, as fronteiras e as disposições dos espaços que não podem ser borrados, transpostos, ultrapassados por Val e Jéssica, apesar de serem consideradas, no nível do discurso, membros da família.

As fronteiras ganham forma na geladeira, quando são demarcadas as comidas permitidas aos empregados ou quando Barbara, a patroa, é obrigada a servir-se durante a manhã porque Val perdeu a hora de acordar. Essas e outras cenas que envolvem a comensalidade são exemplos importantes na constituição dos limites e acessos entre as classes ou das barreiras impostas pela relação patrão e empregado. Em uma cena tocante, ainda no início da obra, Bárbara faz aniversário e Val a presenteia com um jogo de xícaras e pires. Uma nítida e rápida nuance de classismo escapa quando é possível perceber o esforço de Barbara para

se desfazer do presente ou na forma como se porta quando estes mesmos objetos vêm à público num jantar.

Outro aspecto complexo da sociedade brasileira contemporânea encenado na obra, diz respeito à exploração da mulher por outra mulher. A subalternização feminina é tão arraigada em contexto mundial que, uma mulher como Bárbara, branca, paulista, da classe média, só pode ascender socialmente, trabalhar e ter autonomia por meio da exploração do serviço doméstico de uma outra mulher, pauperizada e subalterna como Val, uma vez que homens dedicam muito menos tempo ao serviço doméstico do que mulheres no contexto brasileiro.

A narrativa revela, prosaicamente, uma sociedade de classes, desigual, meritocrática e que não quer romper com a herança escravagista e patriarcal, na qual todo mundo tem seu lugar demarcado. Jéssica, que vem para São Paulo tentar o vestibular de arquitetura da Universidade de São Paulo, torna-se emblema dessas tensões, incômodos e resistências da classe dominante. Neste mesmo vestibular está concorrendo o filho da patroa, por quem Val tem enorme carinho, pois ajudou a cria-lo. Os conflitos daí decorrentes daí são suficientes para que Barbara a tenha como ameaça: nordestina, jovem, inteligente, de mudança para São Paulo.

A cena em que Fábio e um amigo jogam Jéssica na piscina e ela brinca com eles e na sequência é repreendida pela mãe e por Barbara é alegórica de todas essas fraturas e tensões. Jéssica é ameaça. Depois da sequência da brincadeira na piscina, Barbara manda esvaziar a piscina usando como desculpa ter visto um rato dentro dela, numa clara alusão à presença da jovem na mesma. Para complexificar mais, a jovem vai contra todas as expectativas e é a aprovada na primeira fase do vestibular.

Em contraste com Jéssica, está Fábio, que mesmo sendo filho da classe média paulistana não consegue êxito na empreitada. Mesmo sem ser aprovado no vestibular, é recompensado com uma viagem para o exterior. Tem-se aqui o exemplo contemporâneo da discussão de Sérgio Buarque de Holanda (2006), em *Raízes do Brasil*: o processo democrático, tal como foi implementado no Brasil, faz com que as lógicas sociais sejam pensadas em termos de mérito e sorte. Jéssica, mulher-pobre-nordestina, passou porque teve sorte. Fábio, homem-branco-rico-paulistano, não passou porque a concorrência era grande

Um outro conflito significativo refere-se à relação entre Jéssica e Val. A filha nunca chama Val por mãe. Representação de uma relação de maternagem e cuidado forjada no bojo do sistema capitalista e de suas lógicas de exploração de trabalho subalterno. Val teve que imigrar de Pernambuco em busca de uma vida melhor para sua filha. Suas raízes são carregadas por ela no sotaque, na forma de alimentar-se. O conflito entre ambas é triplo: é de gênero, é de geração e é de classe. De gênero porque Jéssica não entende as razões que levaram a mãe a abandoná-la, cobrando uma atitude mais maternal, cuidadora, quando se remete ao passado. O conflito entre gerações está presente no contraste dos seus anseios de vida com os de Val. Por sua vez, esse conflito está diretamente relacionado às expectativas de classe de ambas, pois Jessica está em franca mobilidade social. Essa perspectiva analítica que intersecciona estes e outros eixos de opressão, exploração e desigualdade social é muito presente nos estudos dos feminismos negros e colabora para o desvelamento das várias camadas da obra.

Sueli Carneiro (2003) lembra que o que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial segue vívido no imaginário social por meio da manutenção de uma ordem social falsamente democrática, que mantém, em suas profundezas, intactas as relações de gênero perpassadas por marcadores de cor ou raça instituídas no período da escravidão. Para a autora, as mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada e, em comunhão com Shohat, reitera que o discurso feminista hegemônico sobre a opressão da mulher não dá conta dessas facetas, assim como não reconhece a diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina de mulheres negras e periféricas como Val.

O filme marca em seu clima intimista e microcosmos *diegético* as tensões e as particularidades dessa sociedade brasileira contemporânea a que se refere Carneiro (2003), por meio do desvelar da manutenção da relação elitista, patriarcal e senhorial. Essa típica relação colonial, moldada no interior da sociedade de classes e reforçada/transpassada pelas desigualdades de gênero e raça/etnicidade, evidencia as tensões da vida social.

## Considerações Finais

A partir do prisma da anti-metodologia deleuziana, é possível mirar as profundezas das propostas desafiadoras (des)construídas por estas autoras. Llosa e Muylaert propõem, cada uma ao seu modo, narrativas de interseccionalidades, articuladas por gênero, raça/etnicidade e classe. Por meio das proposições do giro decolonial e dos feminismos negros e latino-americanos, torna-se visível que Peru e Brasil, apesar de seus matizes de formação nacional distintos, carregam ambivalências e fraturas sociais muito próximas. Tem-se, assim, em ambas as obras, um potencial crítico feminista que emerge numa outra senda, distinta do cinema narrativo tradicional. Deste modo, as autoras abrem vereda para a construção de uma experiência cinematográfica fora do centro (Maluf e Costa, 2001).

Os filmes aqui analisados constituem-se em um universo discursivo que tratam aspectos sobre a descoberta de ser mulher, emancipação, opressão, exploração, abuso, silenciamento e a redefinição de seus papéis na sociedade. Por mais que ambas as obras não sejam abertamente feministas, é compreensível o impulso imediato de lê-las a partir das epistemologias feministas, já que qualquer tentativa de distanciamento de um cenário tradicionalmente patriarcal, envolvendo distintos contextos culturais se compromete com a causa de liberar a parte marginalizada que, nos construtos sociais, legitimam as desigualdades de gênero/raça/etnicidade. A força do patriarcado sobre essas mulheres é tão potente que a violência do texto cinematográfico transborda ao (con)texto social.

É importante registrar neste debate a agressão sofrida por Muylaert, em 2015, quando do lançamento do filme no Brasil. Em uma mesa-redonda sobre o filme em um cinema do Recife-Pernambuco/Brasil, em que haviam sido convidados para debater a obra os cineastas pernambucanos Cláudio Assis e Lírio Ferreira, a autora foi vitimada pela força imperiosa do machismo diante da plateia. Assis e Ferreira tomaram o microfone das mãos de Muylaert e entre uma piada e outra, não permitiram que a autora falasse. A cineasta foi interrompida, no dia do lançamento de sua obra, pela violência simbólica disfarçada de brincadeira, camaradagem. Os diretores não estavam interessados em ouvi-la e fizeram piadas machistas e homofóbicas com integrantes da equipe de filmagem. Lembrar este episódio e problematizá-lo neste

espaço é ato político e reforça a pertinência de travar estas discussões no campo acadêmico.

Apesar das experiências recorrentes de violência partilhadas pelas mulheres que integram as produções em questão, é interessante notar que as diretoras não optam por cenas de violência gráfica para representar a brutalidade a que suas protagonistas são submetidas, no entanto, a força das injustiças e torturas simbólicas sofridas pelas mulheres estão presentes em toda a narrativa. As cineastas manejam temas antropológicos e sociológicos complexos, que são ao mesmo tempo íntimos e coletivos, privados e públicos: violências históricas, assédio sexual e exploração do trabalho doméstico. Llosa e Muylaert não apenas denunciam em cena as opressões sofridas por suas personagens, que, emergem de um lugar culturalmente subalternizado, mas conseguem transpor barreiras já naturalizadas, e constituir realidades diversas. Não se discute aqui a relevância história das políticas de identidade em seu esforço para visibilizar mulheres, especialmente as brancas-ocidentais. Porém, é fundamental problematizar as implicações teórico-epistemológicas da manutenção desta ordem que reforça uma homogeneidade da categoria mulher. O cinema de autoria feminina na América Latina, sem dúvida, avança muitas destas questões.

A partir do debate ensejado pelas autoras analisadas aqui, assim como em muitas outras, nascem também tensões epistemológicas dentro do próprio campo cinematográfico que incidem diretamente sobre os conceitos estruturantes dos feminismos, entre estes, o longo e denso debate sobre a validade teórico-político da categoria mulher. Quem é esta mulher, incidida por múltiplas opressões e por processos históricos tão particulares, acionada nas obras cinematográficas de autoria feminina e que muitas vezes passa ao largo das teorias feministas hegemônicas? Quem, afinal, é esse indivíduo que reivindica voz? Ao final, temos mais perguntas do que respostas. Que estas questões seja luz para que outros rumos de investigação e de prática cinematográfica sejam trilhados.

## Referências

APPADURAI, Arjun. **La modernidad desbordada**. Buenos Aires: Ed.Trilce/Fondo de Cultura Económica, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

CARNEIRO, S. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero.** In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (orgs.). Racismos contemporâneos. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

DUARTE, Zuleide. **A tradição oral na África** In Estudos de Sociologia. Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE. V.15, n.2.jul./dez.,2009 – Recife, Ed. Universitária, p. 181-190.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala.** 50ª edição. São Paulo: Global Editora. 2005.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o pri- vilégio da perspectiva parcial.** Cadernos Pagu, n. 5, 1995, p. 07-41. HOLANDA,

Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. Companhia das Letras, Edição comemorativa 70 anos, 2006 .

HUYSSSEN, Andréas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (orgs). **Valores: arte, mercado e política.** Belo Horizonte: Ed. UFMG/ABRALIC, 2002.

LORDE, Audre. **There is no hierarchy of oppression.** In: BYRD, Rudolph P. (org); COLE, Johnnetta B. (org).; GUY-SHEFTALL, Beverly (org). I am your sister: Collected and unpublished writings of Audre Lorde. New York: Oxford University Press, 2009, p. 219-220.

MALUF, Sônia Weidner; COSTA, Claudia de Lima. Feminismo Fora do Centro: Entrevista com Ella Shohat. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 147, jan. 2001.

MIGNOLO, Walter D. (2003), “Os esplendores e as misérias da ‘ciência’: colonialidades, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org). **Conhecimento prudente para uma vida descente: um discurso sobre as ciências revisitado.** Porto: Ed. Afrontamento, 2003.

MUDIMBE, Valentin Y. (1988), **The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge.** Bloomington: Indiana University Press; London: Ed. James Currey, 1988.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 45-63.



Paula Santana

SANTOS, Boaventura de Sousa, et al. Introdução: para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.), **Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais**. Porto: Ed. Afrontamento, 2004, p. 19-101.

SOARES, Paulo M.F. (2009). Um cinema à margem. **Estudos de Sociologia**. Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE. V.15, n.2,jul./dez.,2009 – Recife, Ed. Universitária, p. 207-228

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STAM, Robert & SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify edições, 2006.

**Recebido:** 25/03/2017

**Aprovado:** 14/05/2017