



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UnICEUB
PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

HELDER FELIPE SOUZA FERREIRA
MARÍLIA GABRIELA DE ARAÚJO SENA

O CINEMA COMO ESPAÇO PARA REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO, CLASSE E RAÇA

BRASÍLIA

2019



HELDER FELIPE SOUZA FERREIRA
MARÍLIA GABRIELA DE ARAÚJO SENA

O CINEMA COMO ESPAÇO PARA REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO, CLASSE E RAÇA

Relatório final de pesquisa de Iniciação Científica
apresentado à Assessoria de Pós-Graduação e
Pesquisa.

Orientação: Carolina Assunção e Alves

BRASÍLIA

2019

RESUMO

Segundo pesquisas, as mulheres negras são maioria no trabalho doméstico brasileiro. Um levantamento da Organização Internacional do Trabalho (OIT) mostrou que mais de 7 milhões de pessoas no Brasil vivem dessa profissão, o que reflete a desigualdade social do país. Dados também mostram que pessoas negras e LGBT são presença minoritária nos filmes norte-americanos e nacionais; quando contemplados, com frequência podem reforçar preconceitos e desigualdade quanto à identidade individual ou coletiva desses grupos e seus integrantes. Esta pesquisa discute as representações de gênero, classe e raça nos cinemas brasileiro e norte-americano. O conceito de masculinidade tóxica (MAGHFIROH, 2017) é estudado a partir dos filmes *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) e *Moonlight: sob a luz do luar* (Barry Jenkins, 2016), a fim de compreender a representação do homossexual negro e marginalizado. Nos filmes norte-americano *Histórias Cruzadas* (The help, Tate Taylor, 2011) e brasileiro *Que Horas Ela Volta?* (2015, Anna Muylaert), verificamos as representações sociais das relações entre patroa branca e empregada negra, a partir de reflexões teóricas sobre gênero, raça, classe e sexualidade (LOURO, 2004; RODRIGUES, 2011; BUTLER, 2003; DAVIS, 2016). A metodologia utilizada para a realização da pesquisa foi a análise fílmica. Os filmes apresentam elementos para o debate e questionamento de concepções que envolvem esses grupos.

Palavras-chaves: Representação. Análise Fílmica. Gênero. Classe e raça.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	3
“Você é homem ou não?”	3
Teoria <i>Queer</i>	5
Estereótipos LGBT.....	6
Estereótipos do negro	7
A luta das mulheres	8
A linha tênue.....	9
Na casa do patrão brasileiro.....	12
METODOLOGIA	14
ANÁLISE	15
Os protagonistas de Moonlight e Madame Satã.....	15
“Que horas ela volta?”	21
Histórias Cruzadas	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS	24
REFERÊNCIAS	26

INTRODUÇÃO

A indústria cinematográfica é reconhecida por um conjunto de processos comunicativos. Para Xavier (1983), o cinema tem o potencial de travar um debate com uma das formulações mais sutis do problema da ‘presença do real’ na imagem cinematográfica. Além disso, pode proporcionar visões da sociedade que levantam temáticas para discussão. O objetivo deste projeto é apresentar uma análise dos filmes "Madame Satã", "*Moonlight*: sob a luz do luar", "Histórias cruzadas" e "Que horas ela volta?" para entendermos o emprego da linguagem cinematográfica na composição dos personagens e das ações a respeito do gênero, da negritude, da classe social, da homossexualidade e da marginalização.

É importante ressaltar que o cinema brasileiro é majoritariamente dominado por homens brancos, de acordo com um estudo divulgado em 2018 pela Agência Nacional de Cinema (Ancine) sobre diversidade de gênero e raça na indústria audiovisual. A pesquisa apontou que, de 498 filmes, 98% foram dirigidos por homens, sendo 75,4% dos lançamentos em 2016 produções lideradas por diretores brancos. Já sobre o padrão de desigualdade da representatividade negra no cinema, no que diz respeito aos elencos das obras, apesar de o Brasil ser formado por 50,7% de negros, o percentual de negros e pardos no elenco dos 97 filmes brasileiros de ficção lançados em 2016 foi de 13,4%.

A falta de representatividade também acontece em Hollywood: dos 305 filmes indicados ao Oscar em 2015, menos de 30 foram dirigidos por mulheres, negros ou latinos. De acordo com a distribuição da população norte-americana, representada por quase 12%, o número de longas produzidos por afro-americanos deveria ser aproximadamente 45.

No caso dos integrantes da comunidade LGBT¹, a participação é ainda mais rara. Segundo o relatório anual do grupo ativista GLAAD², de 109 lançamentos de 2017 dos sete maiores estúdios de cinema, só 14, ou 12,8%, incluíam personagens LGBT. Porém, em relação à representatividade LGBT em programas de TV, houve um aumento de 6,6% para 8,8%.

¹ Usamos a sigla LGBT por ser mais recorrente nas mídias brasileiras e entidades governamentais e não-governamentais.

² Organização não-governamental antes conhecida como *Gay & Lesbian Alliance Against Defamation* - Aliança de Gays e Lésbicas Contra Difamação.

Segundo o escritor Jessé de Souza (2017), o grau de desenvolvimento democrático brasileiro ainda é baixo, mas as mulheres procuraram ocupar um âmbito que permite a expansão do processo democrático. Para Angela Davis (2016), em *Mulheres, Raça e Classe*, as negras precisaram se aventurar sozinhas nas lutas pelos direitos feministas. “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela.” (DAVIS, 2016, p.18) Durante a colonização dos Estados Unidos e do Brasil, os negros foram destinados aos serviços domésticos e braçais dentro da sociedade. Essa demanda de trabalho perpetuou e a herança escravocrata é nítida nos lares. O racismo é um dos males que a sociedade precisa vencer; junto com ele, a luta das mulheres negras agrega a causa das pessoas de cor e ainda perpassa o século XXI. No Brasil, por exemplo, a luta ganhou força há cerca de dois anos, quando alguns grupos denominados de esquerda se levantaram contra o autoritarismo das pessoas brancas e seus estereótipos.

Como as mulheres negras sempre ficaram à margem da sociedade, elas são pessoas prejudicadas acadêmica, profissional e familiarmente. Não só as mulheres negras, mas os homens negros também, que são vítimas constantes de acusações de crimes, morte pelo poder público e acima de tudo racismo. 75,5% das vítimas de homicídio no Brasil são negras, segundo o Atlas da Violência divulgado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) em 2019.

Surgem as seguintes indagações: o que a representação do negro homossexual marginalizado em produções cinematográficas norte-americanas e brasileiras do século XXI nos diz a respeito do senso comum, dos estereótipos, das representações e das possibilidades de significação a serem repercutidas pelo público? O que as narrativas que abordam a relação entre patroas brancas e empregadas negras/pardas nos oferecem para compreender questões de gênero, classe social e raça?

A análise dos filmes *Moonlight* e *Madame Satã* tem por objetivo geral entender como o emprego da linguagem cinematográfica na composição dos protagonistas oferece elementos para a construção de imaginários a respeito da negritude, da homossexualidade e da marginalização de homens que se encaixam nesse perfil. “Uma matriz heterossexual limita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões.” (LOURO, 2004, p.17) No caso de *Histórias cruzadas* e *Que horas ela volta?*, a meta é compreender os efeitos do descompasso histórico da luta das mulheres brancas, que avançou, mas cujos triunfos excluíram uma parte específica do sexo feminino:

as mulheres negras. Na época em que o sufrágio feminino aconteceu nos EUA, por exemplo, muitas mulheres de cor ainda buscavam sair da escravidão, segundo Davis.

Para a aplicação dessa proposta, é preciso problematizar os conceitos de raça, orientação sexual, disputa de classes, marginalização e violência, em relação com a construção das personagens dentro das narrativas amparadas pela linguagem cinematográfica. Quanto ao método da análise fílmica, como explica Martin (2005), é importante aprender a ler um filme, decifrar as imagens. “O sentido da imagem pode ser controverso, tal e qual como o das palavras, e poderá dizer-se que cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores”. (MARTIN, 2005, p.34) A noção de masculinidade tóxica (MAGHFIROH, 2017) foi selecionada para direcionar a inserção desta pesquisa no campo das questões aqui apresentadas.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

“Você é homem ou não?”

A masculinidade tóxica, segundo Maghfiroh (2017), consiste no processo de socialização que determina o comportamento de homens, no qual aprendem a reproduzir o que é ensinado por meio da cultura heteronormativa e patriarcal. Um exemplo de característica desse padrão ensinado aos homens desde criança é o desenvolvimento da personalidade sem vulnerabilidades.

Pois se o gênero construído é tudo que existe, parece não haver nada “fora” dele, nenhuma âncora epistemológica plantada em um “antes” pré-cultural, podendo servir como ponto de partida epistemológico alternativo para uma avaliação crítica das relações de gênero existentes (BUTLER, 2003, p. 67)

Para Maghfiroh (2017), a repressão das emoções é mais frequente nos homens do que nas mulheres, por causa da socialização, na qual existe diferença quando se trata de gênero. A autora explica que mulheres normalmente não sentem medo de demonstrar emoções porque essa característica faz parte do espectro comportamental heteronormativo do gênero feminino.

O termo masculinidade tóxica é tema do filme *The Mask You Live In* (Jennifer Siebel Newsom, 2015), sobre como é esperado o comportamento do homem na infância e

adolescência perante a sociedade, no contexto dos Estados Unidos. Nesse documentário, especialistas comentam que todo esse panorama se torna uma imposição desde cedo. Além disso, a influência da mídia também afeta a personalidade desses meninos, porque mostra a eles que devem sempre ser poderosos, fortes e cultivar o sentimento da raiva. *“There are some aspects of hegemonic masculinity that are not toxic such as having pride in winning sports, having close-knit friendship, succeeding in career and providing for the Family”*³ (MAGHFIROH, 2017, p. 24)

De acordo com comentários de especialistas no documentário, o conceito de masculinidade tóxica na infância e adolescência dos homens tem chances de afetar a vida adulta. Existem fatores da cultura heteronormativa que causam o *bullying*, como o preconceito contra quem não é suficientemente masculino, conforme o padrão estabelecido. Butler (1990) contesta a questão de o gênero ser vinculado ao sexo, como se as características de cada pessoa fossem determinadas pelo aspecto fisiológico:

A afirmação “é um menino” ou “uma menina” inaugura um processo de masculinização ou feminilização com o qual o sujeito se compromete. Para se qualificar como um sujeito legítimo, como um “corpo que importa”, no dizer de Butler, o sujeito se verá obrigado a obedecer às normas que regulam sua cultura (LOURO, 2004, p.15-16)

Para Butler (2003), o patriarcalismo é uma estrutura sociológica em que há opressões sobre o gênero feminino para performar a feminilidade prevista no protocolo patriarcal.

A concentração no ‘gene mestre’ sugere que a feminilidade deve ser compreendida como presença ou ausência da masculinidade, ou, na melhor das hipóteses, como presença de uma passividade que, nos homens, seria invariavelmente ativa. (BUTLER, 2003, p. 160)

Essa analogia sobre a “identidade masculina” contém um vínculo com o patriarcalismo existente por causa das relações fálicas, que vitimizam mulheres e homens com características diferentes das esperadas com relação ao gênero. No caso de personagens como os protagonistas dos filmes *Madame Satã* e *Moonlight*, o revestimento de uma aparência viril, destemida e agressiva pode ser identificado como mecanismo de defesa dos impactos sociais sobre a assunção da homossexualidade. Essa questão do padrão socialmente imposto para os gêneros é discutida na teoria *queer*.

Teoria *Queer*

A teoria *queer* foi desenvolvida no final da década de 1980 por filósofos e sociólogos como Butler, principalmente nos Estados Unidos. Define-se por uma questão de ambivalência e questionamento das noções patriarcais e heteronormativas de gênero e sexualidade:

[..] jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do 'entre lugares', do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2004, p.7-8)

A fronteira do corpo, assim como a distinção entre interno e externo, se estabelece mediante a ejeção e a transvalorização de algo que era originalmente parte da identidade em uma alteridade conspurcada. [...] sexualidade e/ou cor é uma "expulsão" seguida por uma "repulsa" que fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade. (BUTLER, 2003, p. 192)

A palavra *Queer* não tem tradução para a língua portuguesa, e era considerada uma expressão pejorativa com a intenção de insultar homossexuais e transexuais. Para pesquisadores brasileiros é equivalente aos termos "bicha", "veado", "traveco" e "sapatão". Além disso, o termo, de acordo com Louro (2004), também pode ser traduzido como o verbo "estranhar". Um exemplo da autora é a expressão "tu tá me estranhando", que traz uma ideia de provocação dirigida a quem não se conforma às regras que regulam o gênero.

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor. (BUTLER, 2003, p. 37)

Corpos que não se ajustaram às normas reguladoras dos gêneros e da sexualidade são transgressores e acabam invisibilizados pela normatividade social imposta.

A teoria *queer* quer nos fazer pensar *queer* (homossexual, mas também "diferente") e não *straight* (heterossexual, mas também "quadrado") nos obriga a considerar impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar. [...] O *queer* se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais, mas que se estende para o conhecimento e a identidade de modo geral.

Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia *queer* é, neste sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa. (SILVA 2000, p. 107 *apud* LOURO, 2004, p. 47-48)

O teor subversivo da epistemologia *queer* e outras características aparecem em obras audiovisuais cujos estereótipos pejorativos de pessoas LGBTs são perceptíveis na presença do homossexual caricaturalmente afeminado, como esclarece Moreno (2001). Silva desconstrói a oposição homossexualidade/heterossexualidade, e defende que a teoria *queer* nos permite desenvolver a multiplicidade e fluidez das identidades de gênero e de orientação sexual.

Estereótipos LGBT

Para Amossy (2006) e Pierrot (1997 *apud* ALVES, 2011, p.227), o estereótipo e o clichê não existem por si só, eles são elaborados pela capacidade dos públicos de definir, a partir do senso comum, algo com que não têm proximidade, um modo empírico de se pensar e ter opinião sobre esse algo. Os estereótipos do homossexual no meio audiovisual podem ser entendidos como imagens pré-concebidas de situações que tentam representar a coletividade com uma padronização nas ações, gostos e gestos. “Gays e lésbicas eram representados como ‘um grupo minoritário, igual mas diferente’; um grupo que buscava alcançar igualdade de direitos no interior da ordem social existente.” (LOURO, 2004, p.32).

Moreno (2001) afirma que “[...] há um esforço para que as protagonistas homossexuais sejam representadas em uma variedade de formas, com mensagem focada na necessidade de tolerância e aceitação das diferenças.” (MONTORO, 2009, p.15). O estereótipo do homem homossexual no cinema brasileiro tem sido frequentemente vinculado a doenças, crime, vício, prostituição, agressividade e violência, extravagância nos gestos e no figurino, alvo de ridicularização e deboche, pobreza, baixa escolaridade, personalidade de caráter duvidoso.

O autor identificou três fases da representação do personagem homossexual nos filmes nacionais. Na primeira, o tema era um tabu, então a representação era velada, durou nas décadas de 1920 a 1960. Logo depois, na década de 1960, iniciou-se a segunda fase, em que muitos filmes abordaram o assunto, a caracterização permaneceu igual à da primeira

fase, porém mais explícita. A terceira, na década de 1970, deu continuidade às tendências das fases anteriores. “Um modelo de personagem homossexual que vai preponderar nas produções desta e das décadas seguintes, chegando a estender este modelo para diversos meios, como a televisão, através do gestual, e o rádio, através do modelo de voz” (MORENO, 2001, p. 74 *apud* GÓIS, 2002, p. 516).

O filme *Madame Satã* (2002) representa um protagonista caricatural em determinadas cenas, pois João Francisco usa roupas femininas e tem comportamento afeminado nas apresentações de shows. Essa construção pode ser interpretada como tendência *camp* que, segundo SONTAG (1964, p.1 *apud* RIBEIRO, 2017) “[...] tem por orientação o exagero, o artifício e a estilização. É um tipo de sensibilidade que é arrebatada pela estética, e não pelo conteúdo; ‘uma maneira de se ver o mundo como um fenômeno estético”.

Kaplan (1995) afirma que é importante a existência de filmes que apresentam e representam o *queer*. Recomenda-se desmistificar os estereótipos, aprofundar para tornar os personagens verossímeis.

Elas estão tendo uma enorme importância em desestabilizar a visão monolítica heterossexual (sempre, inevitavelmente, dominada pelo homem). Mulheres ou homens juntos mudam (ou podem mudar) construções de gêneros dominantes, que prevalecem. Imagens de gays rompem com o status quo da sexualidade (LOPES, 2002, p. 213)

Nas telenovelas, os estereótipos de personagens homossexuais são mais visíveis. Para Montoro (2009) eles nunca são protagonistas, não estão no núcleo principal e a maioria tem um final trágico. Porém, “[...] há um positivo deslocamento para retratar com mais normalidade e menos estereótipos de gênero, a vivência da homossexualidade nas ficções seriadas televisivas. (MONTORO, 2009, p. 15) Esse tipo de representação mais comum mencionado pela autora tem relação com o modo como essas pessoas são tratadas na sociedade. O mesmo acontece com pessoas negras, geralmente representadas de forma estereotipada.

Estereótipos do negro

“O cinema não é a própria representação da realidade, mas é uma criação dela própria, ou seja, se uma sociedade está enraizada em imaginário racista, suas produções cinematográficas tendem a refletir isso”. (CORREA, 2018) No caso do cinema brasileiro, Rodrigues (2011) elaborou uma tipologia para tentar compreender a que papéis atores negros eram destinados, e qual foi o espaço dedicado a personagens negros nas narrativas. Ele chegou à conclusão de que esses estereótipos de personagens negros resultam de um ou da mistura de dois ou mais dos seguintes tipos: Preto Velho, Mãe Preta, mártir, negro de alma branca, nobre selvagem, negro revoltado, negão, malandro, favelado, crioulo doido, mulata boazuda, musa e neoafricano. São categorias decorrentes de consequências sociais das condições desfavorecidas de parcelas da população negra.

Nas telenovelas brasileiras, a representação dos personagens negros é semelhante à dos filmes. O documentário *A Negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo, demonstra como surgiu o processo de identidade da população negra brasileira. Esses papéis das produções audiovisuais podem indicar os preconceitos da história e da identidade dos negros no Brasil, colocados em posições inferiores e negativas.

Essa realidade permanentemente inconclusa, em que diretores de telenovelas, professores e reitores universitários, o mundo dos formadores de opinião de classe média branca, negam que os preconceitos de marca sofridos por afrodescendentes e indiodescendentes tenham um papel importante na nossa hierarquia social e na desigual distribuição de poder e recursos, atesta uma dialética contraditória sobre o problema racial brasileiro. (ARAÚJO, 2008, p.974-985)

O autor discorre sobre a forma como a sociedade é construída, dominada majoritariamente por homens brancos heterossexuais de classe média. Racismo e LGBTfobia aparecem nos conteúdos dos meios audiovisuais por causa da estrutura social. O que seria eficaz para mudar o contexto dessas pessoas nas produções? Como a sociedade poderia contribuir para isso? É possível reparar e transformar a abordagem de raça e orientação sexual no audiovisual?

A luta das mulheres

A conquista feminista de espaço para as mulheres caracteriza a luta contra o

machismo e o sexismo que elas protagonizam desde meados dos anos 1800. Esse embate por direitos iguais, para que as mulheres pudessem agregar os mesmos valores que os homens brancos à sociedade, teve um resultado positivo em 1893 na Nova Zelândia, quando o país se tornou o primeiro a aceitar os votos femininos nas eleições de cargos políticos. Porém, esse espaço foi garantido apenas às mulheres brancas que preenchiam alguns requisitos, como estar casada e obter a autorização do companheiro, de acordo com Davis.

As mulheres brancas dos Estados Unidos, na busca pela liberdade a princípio no campo profissional, incluíram a luta das mulheres negras no movimento. No entanto, apenas algumas líderes tiveram a consciência de que, para que as negras saíssem das cozinhas, dos lavatórios ou dos piores postos de trabalho nas fábricas, elas precisariam de ajuda, e esta seria de origem branca e de mulheres “instruídas”, que na época estudavam ou faziam serviços em casa para obter lucros que iria para o bolso dos maridos.

Davis cita o exemplo da professora Prudence Crandall, que desafiou a população branca da época a aceitar uma jovem negra na escola em que lecionava. Os pais das garotas brancas se opuseram, mas Prudence resistiu e, junto com uma abolicionista negra que Prudence havia empregado em sua escola, a sr^a Charles Harris, abriu uma escola para as garotas negras. Prudence foi hostilizada, mas resistiu às negativas da sociedade da época.

Apesar de todas as ameaças, Prudence Crandall abriu a escola [...] Com coragem, as estudantes se colocaram a seu lado. [...] Os lojistas se recusaram a vender materiais a srta. Crandall. [...] O médico local não quis atender as alunas doentes. O farmacêutico se recusou a fornecer remédios. No auge desse ato de desumanidade, arruaceiros quebraram as janelas da escola, jogaram estrume no poço e atearam fogos em vários pontos do prédio. (DAVIS, 2016, p. 48).

Porém, nada impediu que ela fosse encarcerada por “descumprir” as normas sociais.

A linha tênue

Enquanto as mulheres brancas conseguiam se inserir na sociedade através das lutas no movimento feminista, as negras continuavam trabalhando no serviço braçal das fábricas e nas residências, de acordo com a pesquisa de Davis. Mulheres brancas ou negras (minorias) que possuem um poder aquisitivo maior em algumas situações contratam o

serviço doméstico de mulheres de classe social inferior à delas ou de mulheres de cor. Esse tipo de atitude contribui para reforçar a desigualdade.

Sendo assim, as mulheres brancas que se intitulam feministas passaram a repetir o que os homens brancos, héteros e cis faziam/fazem com elas na comunidade das mulheres negras ou de classe social inferior. E é por isso que, segundo Djamilia Ribeiro (2018), em *Quem Tem Medo Feminismo Negro?*, as mulheres pretas precisaram e precisam, até os dias de hoje, iniciar o movimento de reivindicação e ocupar o espaço que as mulheres brancas omitiram.

O Brasil foi o último país a abolir a escravidão, em 1888, com a Lei Áurea assinada pela princesa Isabel. A anulação dos trabalhos forçados foi um dos momentos mais difíceis para os negros no país, de acordo com a reportagem “Ecos da Escravidão”, produzida pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC, 2015). Sem moradias e outras estruturas de socialização, a maioria dos escravos eram obrigados a voltar para o trabalho na casa dos senhores.

No Rio de Janeiro, um exemplo do início da luta citada é Dona Zica, uma mulher negra e ex-empregada doméstica que fundou o primeiro Sindicato de Trabalhadoras Domésticas do Rio de Janeiro e ajudou na formulação da Proposta de Emenda Constitucional (PEC 66/2012) das domésticas. O exemplo de Zica é um caso ímpar na história do abolicionismo, pois o direito das mulheres pretas de lutar quase não era concedido. Ao longo da década de 1830, por exemplo, quando as brancas começaram a se levantar pela causa antiescravagista, elas tinham a liberdade de ir a congressos, palestras, em busca de direitos, enquanto as negras - donas da causa - precisavam trabalhar em bazares para obter fundos para batalhar no abolicionismo.

O racismo dentro do movimento sufragista e as consequências sociais

As pessoas que defendiam o direito ao sufrágio feminino não estavam dispostas a defender o direito ao voto do homem negro. No primeiro encontro anual da Associação pela Igualdade de Direitos, em 1867, era defendido que o direito ao voto das mulheres brancas anglo - saxãs era mais importante do que o direito ao voto dos homens negros.

Elizabeth Cady Stanton foi uma das defensoras do sufragismo na época, mas chegou a afirmar que: “Na verdade, é melhor ser escrava de um homem branco instruído do que

um infame negro ignorante [...]” em carta enviada ao editor do jornal New York Standard e publicada em 1865. (DAVIS, 2016, p. 79) Para Stanton e outras mulheres, a emancipação havia igualado a população negra à branca, e o voto dos homens negros torná-los-iam superiores a elas. Mas a independência das pessoas de cor acontecia apenas na teoria. De acordo com Davis, a vida da população negra ainda tinha grandes resquícios escravocratas, e defensores da abolição apoiavam que a emancipação política dos negros ainda precisava de um reforço que viria através do voto.

De acordo com os registros históricos do Tribunal Superior Eleitoral (TSE), no Brasil, com a abolição da escravatura em 1888, os negros puderam participar do processo eleitoral. Mas como nos EUA, a independência existia apenas no papel e, assim, o direito passou a ser exercido de fato a partir da promulgação da constituição de 1988, quando o voto tornou-se obrigatório.

Após a abolição da escravatura nos Estados Unidos em 1863, os serviços que as pessoas de cor exerciam durante o regime continuaram. As mulheres negras, quando não eram destinadas aos trabalhos do campo assim como os homens, voltavam para o serviço doméstico.

A própria escravidão havia sido chamada de instituição doméstica. Enquanto as mulheres negras trabalhavam em casas, fazendo serviços de babás, cozinheiras, camareiras, faxineiras, as mulheres brancas se recusavam a esse tipo de serviço. As que aceitavam eram imigrantes europeias, que também eram ex-escravas.

Algumas mulheres assinavam contratos com senhores para prestar serviços da mesma forma como acontecia na época da escravidão. Quando o contrato expirava, a maioria dos patrões brancos se comportavam de má fé e obrigavam a trabalhar mais para quitar supostas dívidas. Abusos sexuais também eram frequentes na vida das mulheres, principalmente quando elas eram encarceradas.

Essa deturpação do sistema de justiça criminal era opressiva para toda população saída da escravidão. Mas as mulheres eram especialmente suscetíveis aos ataques brutais do sistema judiciário. Os abusos sexuais sofridos rotineiramente durante o período da escravidão não foram interrompidos pelo advento da emancipação. De fato, ainda constituía uma verdade que mulheres de cor eram consideradas como presas autênticas dos homens brancos. (DAVIS, 2016, p. 97)

Em 1919, as mulheres negras já denunciavam as condições precárias dos serviços

domésticos. Senhores brancos afirmavam que era preferível cortar o pescoço da filha do que vê-la trabalhar no serviço doméstico. Algumas pessoas acreditavam estar elogiando as pessoas negras afirmando que as preferiam nos serviços domésticos de suas casas, mas na realidade era uma forma intrincada de afirmar que as mulheres negras estavam destinadas a serem serviçais domésticas. O Sindicato de Trabalhadoras Domésticas de Nova York foi fundado e dirigido em 1930 por Dora Jones.

As divergências entre o feminismo branco e negro já puderam ser notadas quando as mulheres brancas da época negaram reconhecer a luta das trabalhadoras domésticas. Elas raramente se envolviam nos trabalhos que consistiam em melhorar as condições do serviço doméstico. A definição de feminismo, segundo a filósofa Márcia Tiburi, é: “o desejo por democracia radical voltada à luta por aqueles que padecem sob injustiças que foram armadas sistematicamente pelo patriarcado.” (TIBURI, 2018, p. 12)

A invisibilidade da mulher negra dentro da pauta feminista faz com que ela não tenha seus problemas nem ao menos nomeados. E não se pensa em saídas emancipatórias para problemas que nem sequer foram ditos. A ausência também é ideologia. (RIBEIRO, 2018, p. 124)

Na casa do patrão brasileiro

A abolição da escravatura no Brasil aconteceu em 1888, a maioria dos escravos que foram libertos não tinham para onde ir e nem formação para trabalhar. Sendo assim, o serviço na roça e o doméstico foram o refúgio para muitos. (EBC, 2015) A regulamentação do trabalho doméstico só aconteceu em 1972, com a aprovação da lei 5.859 que dava certas garantias a quem trabalhava como serviçal na casa de pessoas brancas. Quase quatro décadas depois, em 2015, os direitos dos trabalhadores domésticos foram equiparados com os de outros trabalhadores por meio da Emenda Constitucional número 72.

Um estudo feito pelo Ipea em parceria com o Ministério do Planejamento, divulgado em 2017, compilou dados históricos do setor de 1995 a 2015. Em 1995, havia 5,3

milhões de trabalhadores domésticos no Brasil. Destes, 4 milhões eram mulheres: 206 milhões de negras e pardas e 2,1 milhões de brancas. A escolaridade média das brancas era de 4,2 anos de estudos, enquanto das mulheres de cor era de 3,8 anos. Em 2015, a população de empregados domésticos cresceu, chegou a 6,2 milhões, sendo 5,7 milhões de mulheres brasileiras.

Os estudos mais completos sobre número e cor de mulheres trabalhando em lares foram feitos pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) nos anos 1980. Mas não é difícil constatar na sociedade brasileira que a maioria das mulheres que trabalham em casas de família são negras, ou nordestinas, ou de classe social inferior. Como assinalou Gonzalez (1982, p.98), quando a mulher negra “não trabalha como doméstica, encontramos esta prestando serviços de baixa remuneração nos supermercados, nas escolas ou nos hospitais, sob a denominação genérica de ‘empregadas de limpeza’”.

A descolonização das mulheres no Brasil foi semelhante à dos EUA. Não há estudos detalhados no Brasil como os de Davis no país norte-americano. A reflexão sobre essa camada social brasileira só é possível pela leitura de artigos que contam experiências de campo com mulheres dessa classe trabalhadora. Alguns são de estados brasileiros específicos e outros de origem estrangeira.

Ao ler Saboia (2000), é notável que as filhas das mulheres negras ou pobres são destinadas a trabalharem no serviço doméstico. Algumas crescem na casa dos patrões das mães e aprendem a cuidar dos filhos dos donos da casa. Algumas atividades como enxugar uma louça, varrer o chão ou tirar o pó de um móvel, por exemplo, podem ser um passo para que essas crianças sigam o caminho da mãe no serviço da casa dos outros.

Velho (2002) mostra que o serviço dessas mulheres nos remetem aos tempos da escravidão. O ato de uma empregada doméstica tirar os pratos da mesa após a refeição dos donos da casa, trabalhar durante o final de semana e cuidar dos filhos das patroas brancas enquanto a prole fica em casa ou na rua são atividades tipicamente escravocratas.

O filme brasileiro *Que Horas Ela Volta?* (2015) e o norte-americano *História Cruzadas* (2011), permitem a análise desses cenários sociais em ambos os países. A relação das patroas brancas com as empregadas domésticas nos lares ainda podem ter resquícios de escravidão, e a análise cinematográfica com a linguagem de planos, enquadramentos, cortes e fechamentos nos ajudam a entender um pouco sobre isso.

METODOLOGIA

A fim de atingir os objetivos propostos, a metodologia a ser empregada por esta pesquisa consiste em três etapas: pesquisa documental e análise argumentativa do discurso fílmico (ALVES, 2011). Por meio da pesquisa documental, pretendeu-se encontrar as referências bibliográficas, videográficas e digitais adequadas à construção do arcabouço teórico necessário para a evolução dos estudos e a aplicação dos métodos.

Aumont e Marie (2001, p.207-209) destacam seis orientações teóricas principais relativas aos estudos cinematográficos: 1) O cinema como reprodução ou substituição do olhar, que trata da impressão de realidade potencializada pela possibilidade do movimento das imagens associado aos sons; 2) O cinema como arte, que permite criar formas e estéticas próprias; 3) O cinema como um sistema linguagem, com códigos específicos e estruturas profundas; 4) O cinema como escrita, por meio de estudos que comparam a natureza da imagem à escritura; 5) O cinema como modo de pensar, manifestações dos imaginários e da memória; 6) O cinema como produção de afetos e simbolização do desejo, por meio de interpretações psicanalíticas. Tais direcionamentos foram fundamentais para auxiliar na compreensão da metodologia empregada nesta pesquisa, uma vez que ela se apoia em uma articulação entre estudos que fazem parte dessas seis vertentes.

O projeto foi dividido em dois subprojetos:

1) *João Francisco e Chiron, mas podem nos chamar de Madame Satã e Black: análise do personagem negro, homossexual e marginalizado nos cinemas brasileiro e norte-americano*, realizado por **Helder Ferreira, que teve artigo aprovado para apresentação na próxima edição nacional do Intercom Junior, na ocasião do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação na Universidade Federal do Pará, em Belém-PA, de 2 a 7 de setembro de 2019**, que terá como tema "Fluxos comunicacionais e crise da democracia".

2) *Patroa branca, empregada negra: relações de gênero, classe e raça nos filmes "Histórias Cruzadas", norte-americano; e no brasileiro "Que horas ela volta?"*, desenvolvido por Marília Sena.

A partir da construção discursiva operada nas quatro peças cinematográficas analisadas neste trabalho, foi realizada uma comparação entre os elementos que elas oferecem para a construção de representações sociais e imaginários. Por meio do

cruzamento dos dados obtidos, foram elencados os possíveis efeitos de sentido obtidos pelo uso discursivo da linguagem: figurino, cenário, planos, movimentos de câmera, edição, falas e interpretação dos atores nos permitiram elaborar inferências. Foram recuperados, assim, indícios relativos ao que se pode perceber e pensar sobre o negro homossexual marginalizado nas culturas dos dois países, bem como nas relações de raça e classe entre patroa branca e empregada doméstica negra/parda, tanto sob o aspecto dos estereótipos como no que concerne à sua própria desconstrução.

ANÁLISE

Os protagonistas de *Moonlight* e *Madame Satã*

Moonlight: Sob a Luz do Luar, vencedor do Oscar de melhor filme de 2017, acompanha três momentos diferentes da vida de Chiron, um negro, homossexual e marginalizado. O filme *Madame Satã* é baseado em fatos reais da vida de João Francisco dos Santos, um homossexual negro que vivia na marginalidade da Lapa, Rio de Janeiro. Apesar dos traços em comum, há diferenças na construção da sexualidade e da identidade de gênero dos personagens principais.

No caso do filme brasileiro, o protagonista é paradoxal: por um lado, pode ser entendido como *queer*, porque se assume gay e performa a feminilidade nos palcos. No cotidiano, por outro lado, a masculinidade tóxica também aparece nas cenas em que ele demonstra uma personalidade agressiva.

O princípio de masculinidade baseia-se na repressão necessária dos aspectos femininos – do potencial bissexual do sujeito – e introduz o conflito na oposição entre o masculino e o feminino. Desejos reprimidos são presentes no inconsciente e constituem uma ameaça permanente para a estabilidade da identificação de gênero, negando sua unidade e subvertendo sua necessidade de segurança (SCOTT, 1989, p. 16)

Nas cenas violentas, a movimentação da câmera é mais rápida e distante, o que enfatiza a ação de luta e combate, destacando a valentia e agressividade representada no protagonista.

Figura 1



João Francisco lutando contra os policiais. Fonte: Filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002)

A sexualidade é retratada logo nos primeiros minutos do longa. Na Figura 2, João Francisco e Renatinho usam cocaína no banheiro do bar, em dois momentos da relação. No primeiro, há um distanciamento entre eles, porque as falas são agressivas; e depois a aproximação, com o envolvimento romântico dos personagens.

Figura 2



João Francisco e Renatinho usando cocaína no banheiro do bar.
Fonte: Filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002)

Existe uma contradição na relação do casal porque em outra cena, na casa de João Francisco, Renatinho é expulso após carícias entre eles. Logo, na Figura 3, a câmera dá um *close-up* nos detalhes da mão de João, que está cheia de anéis enquanto ele alisa a cama. Podemos afirmar que João está com saudades de Renatinho por causa do jeito que ele demonstrou com o gestos na cama, mesmo após tê-lo mandado sair da casa.

Figura 3



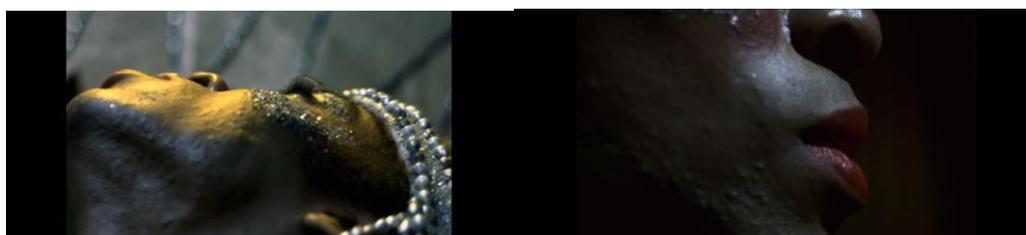
João Francisco está acariciando a cama após expulsar Renatinho.
Fonte: Filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002)

Quando se trata da expressão de gênero, Madame Satã apresenta forte feminilidade nos espetáculos, enquanto a câmera foca nos detalhes: boca e olhos maquiados, acessórios. O corpo de João Francisco traz um viés político e de militância, porque ele não representa um homem branco e heteronormativo.

Se o corpo não é um “ser”, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória, então que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero, que constitui sua significação “interna” em sua superfície? (BUTLER, 2003, p 198).

As cores predominantes da Figura 4 da performance são azuis e verdes brilhantes, que podem transmitir serenidade, como se ele estivesse confortável ao se apresentar travestido. A música da apresentação, “Noite cheia de Estrelas”, composta por Cândido das Neves e famosa na voz de Vicente Celestino, também tem importância para a análise. O refrão “Quero matar meus desejos/Sufocá-lo com meus beijos”, enquanto a câmera foca na boca de João, representa o sentimento do protagonista quanto à relação com Renatinho. Na cena, João Francisco é considerado Madame Satã, pois está no palco apresentando uma música e também é representada a feminilidade. Assim, podemos fazer uma comparação de Madame Satã com as *drag queens*³, pois de acordo com Louro (2004) é uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio.

Figura 4



³ Pessoa que se veste com roupas femininas e usa maquiagem extravagantes com a finalidade de entreter.



Madame Satã está performando a música “Noite de Estrelas”.
 Fonte: Filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002)

Na primeira parte do filme *Moonlight*, o protagonista é chamado de *Little* (Pequeno), por ser um garoto miúdo e indefeso. A vulnerabilidade de *Little* nas primeiras cenas do longa é reforçada pelas cores frias; ele está de costas com uma mochila azul, e foge dos outros meninos. O posicionamento da câmera, em *plongé* (de cima para baixo), enfatiza a sensação de fragilidade. “Peguem esse veadinho” é o que ele escuta, por não parecer suficientemente masculino para essas crianças que praticam o *bullying* contra ele. A Figura 5 representa a cena em que *Little* pergunta para Juan o que é ser “boiola”. A resposta foi uma expressão para ofender homossexuais, assim, podemos fazer associação com a palavra *queer*, que era usada como deboche.

Esse termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização venha ela de onde vier. (LOURO, 2006, p. 38)

Na maior parte do filme, assim como na cena apresentada, a câmera acompanha os personagens como se estivesse ao lado deles. Com isso, o espectador tem uma perspectiva que representa a aproximação do sentimento dos personagens.

O cinema bem sucedido baseia-se neste princípio: o filme leva o espectador a se unir ao grupo, mas o coloca em uma posição de convidado, em que modelará as sensações e os pensamentos do outro sem ter de agir de verdade, nem se preocupar com a segurança do seu corpo real - um pouco como nos simuladores de voo usados para treinamento dos pilotos (JULIER; MARIE, 2009, p.69).

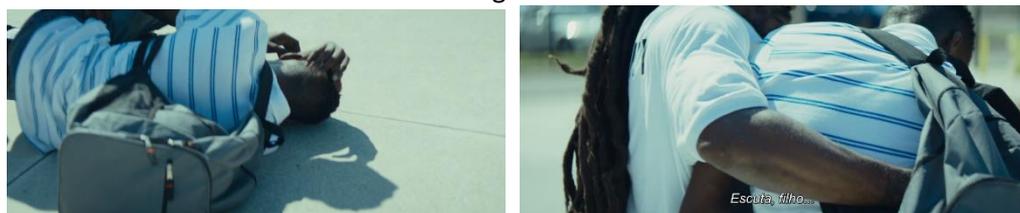
Figura 5



Little e Juan conversam na mesa de jantar Fonte: Filme *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016).

A violência aparece sob a perspectiva da vítima fragilizada, acompanhada pela câmera após ser agredida pelo colega Kevin, demonstrada na Figura 6. “Sexualidade e/ou cor é uma ‘expulsão’ seguida por uma ‘repulsa’ que fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade.” (BUTLER, 2003, p 192) Assim, a aproximação da personagem fortalece a intimidade com o público, o possível envolvimento empático com o protagonista.

Figura 6



Chiron deitado no chão e sendo levantado após agressão.
Fonte: Filme *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016).

Na segunda parte de *Moonlight*, Chiron, agora adolescente, está sentado na areia da praia com Kevin, o colega que havia batido nele. A câmera se aproxima dos dois, com desfoque ao fundo, dificultando a visão da praia, somente ouvimos o barulho das ondas. Eles fumam um baseado e a câmera muda de ângulo, passa novamente ao *plongé*. Chiron e Kevin conversam sobre a vontade de chorar. A cena está demonstrada na Figura 7, e tem relação com a masculinidade tóxica, pois no universo deles a expressão do sentimento é sinônimo de fraqueza e deve ser evitada. É como mostra o documentário *The Mask You Live in*, que apresenta a ideia do “macho dominante”, em que meninos são obrigados a seguir esse padrão de personalidade: são educados a não serem vulneráveis, pois é um sentimento que se entende como feminino. No documentário, especialistas comentam que toda essa postura torna-se uma imposição para esses homens desde crianças, pois são educados a não exibir nenhuma característica considerada como feminina *a priori*.

They develop their emotion in different way because of the different socialization and cultural context. Women are always able to express their emotion without the fear of judgment from the others. It is quite different case with men because men are always dictated to suppress their emotion⁴ (MAGHFIROH, 2017, p. 27)

Figura 7



Chiron e Kevin conversam na praia Fonte: Filme *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016)

Na cena analisada, logo após o beijo entre os dois personagens, Chiron pede desculpa para Kevin por causa da masculinidade tóxica, que afeta a relação os homens, justamente por não controlar o sentimento naquele momento.

Na terceira parte do longa, Chiron está adulto, e atende pela alcunha de Black. Ele se tornou um homem musculoso, de porte elegante, protegido por uma armadura de mistério e silêncio, representada principalmente pela dentadura metálica. É como se ele tivesse criado uma couraça para se proteger da violência sofrida na infância e na adolescência, quando sua delicadeza e suposta feminilidade eram evidentes e incômodas para as pessoas que circulavam no mesmo ambiente.

A música se destaca na cena em que Kevin chega ao restaurante onde Black trabalha, e ouvimos a canção *Hello Stranger*, de Barbara Lewis. A letra descreve o sentimento entre ambos, que não se encontravam havia muito tempo. *"It seems so good to see you back again/How long has it been? (ooh, seems like a mighty long time)"*⁵. Black confessa a Kevin que ele foi o único homem com quem se envolveu. Kevin se surpreende e o silêncio entre os dois permanece. O *close-up* no sorriso de Kevin revela que ele se sentiu importante. Na

⁴ Tradução Livre: Eles desenvolvem sua emoção de maneira diferente por causa da diferente socialização e contexto cultural. As mulheres sempre são capazes de expressar sua emoção sem o medo do julgamento dos outros. É um caso bem diferente com os homens, porque os homens são sempre ditados a reprimir suas emoções.

⁵ Tradução Livre: Parece tão bom ver você de volta/Quanto tempo faz? (ooh, parece que faz muito muito tempo)

última cena, *Black* está com a cabeça no ombro do amigo, que o acaricia. Ambos fecham os olhos, podemos concluir que houve uma conversa e Kevin o apoiou.

As cenas analisadas remetem a elementos do conceito de masculinidade tóxica devido à violência contra a manifestação da feminilidade de homens homossexuais, em sociedades igualmente patriarcais, racistas e heteronormativas. João Francisco demonstra virilidade quando briga corajosamente com policiais que tentam prendê-lo, mas também apresenta o *queer* nas cenas de show no bar, sendo um corpo político, por não estar na dentro da matriz heterossexual.

Se o corpo não é um “ser”, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória, então que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero, que constitui sua significação “interna” em sua superfície? (BUTLER, 2003, p 198)

Já em *Moonlight*, podemos perceber a transformação do personagem ao decidir reprimir características da própria personalidade depois de sofrer agressões homofóbicas, que representa uma ambiguidade por se envolver sexualmente com o agressor. As características reprimidas estão relacionadas com a orientação sexual do protagonista “O dilema entre ‘assumir-se’ ou ‘permanecer enrustido’ (no armário =*closet*) passa a ser considerado um divisor fundamental e um elemento indispensável para a comunidade.” (LOURO, 2004, p.32)

“Que horas ela volta?”

Quando a nordestina Val, interpretada por Regina Casé, precisa receber a filha Jéssica, interpretada por Camila Márdilla, na casa dos patrões em São Paulo que é o local onde ela mora em um pequeno cômodo nos fundos, para que ela possa prestar o vestibular para uma das faculdades de arquitetura mais concorridas do estado, entendemos a herança escravocrata que aparece em vários momentos. (ÁVILA, 2009)

Uma dessas cenas é filmada em *contra-plongée*, a percepção de inferioridade do personagem é nítida no momento em que o filho dos patrões deixa o pratos para que Val

recolha no chão. Quando ela abaixa para pegar os objetos pela manhã com o rodo e a vassoura na mão e a câmera fecha em close-up no rosto da personagem mostra a sua expressão de cansaço com o trabalho exaustivo do serviço doméstico.

A empregada não pode sentar nos mesmos lugares que os patrões sentam, essas cenas são mostradas na cozinha em plano conjunto. A doméstica está sempre pronta para servir, em pé ao lado da mesa onde são feitas as refeições da família. Os cortes das cenas em que ela faz as comidas para a família, serve, lava os pratos depois e está sempre a disposição para ser chamada pela patroa, o plano e os cortes em que essas cenas são filmadas trazem a sensação de realidade e apresenta a inferioridade de Val sempre a margem da família da casa.

A personagem compactua com a desvantagem. Proibida pela patroa, ela não pode entrar na piscina da casa onde mora, a não ser para limpar, e concorda com isso porque pensa que ali não é o lugar dela, isto é, aceitando um pensamento de inferioridade reproduzido pelas patroas brancas em relação às pessoas que exercem a profissão de empregada doméstica. (DAVIS, 2016)

A patroa, Bárbara, interpretada por Karine Teles, reforça essa ideologia quando não permite que a filha de Val entre na piscina para brincar com o seu filho Fabinho, interpretado por Michel Joelsas. A piscina significa status, e a água tem relação com os sonhos. (BBC, 2015). Portanto, quando a empregada se nega a entrar na piscina durante o longa e concorda com a dona da casa em não deixar a sua própria filha usar o local, ela reforça o seu status de ser inferior e a Bárbara reafirma o seu de superior através das ordens opressoras.

Durante a festa patroa Val trabalha como garçone. A filmagem em movimento durante o evento mostra como a sociedade recebe alguém dessa classe trabalhadora. Os olhares das senhoras esperando serem servidas são de distância e preconceito. A câmera fecha em seu rosto mostrando a expressão de cansaço e deslocamento da personagem. Em um momento a patroa não gosta de uma peça que Val usa para servir os convidados e a repreende na cozinha. A peça é composta de xícaras, pires, uma garrafa de café e a bandeja. Val tenta encaixá-las na bandeja, mas não consegue. A fala dela sozinha na cozinha que repete a frase “preto no branco” inferi a sua dificuldade em entender a divisão de classe social.

Histórias Cruzadas

No filme “Histórias Cruzadas”, o pensamento retrógrado é representado na película com mais força, quando as personagens principais, que são as empregadas domésticas, dialogam, elas reafirmam os espaços inferiores que ocupam. Minny Jackson, interpretada por Octavia Spencer, por exemplo, concorda ao colocar em prática a ideia do marido de tirar a filha da escola para que ela possa trabalhar na casa de outras pessoas como empregada doméstica para ajudar na renda familiar, já que a mãe havia perdido o emprego por “desobedecer” a patroa.

O episódio em que Minny perde o emprego também é uma cena que aborda a questão da relação entre classes sociais. Quando a empregada é proibida de usar o banheiro de dentro da casa da patroa, mesmo numa situação de emergência e com uma chuva forte do lado de fora da casa, onde está localizado o único banheiro que a empregada tem permissão para usar, ela desobedece os chiques da chefe, entra no sanitário não permitido e é demitida.

O banheiro que é um espaço de renovação, descanso, e transição dos personagens faz parte das cenas que mais chamam a atenção no filme. As protagonistas brancas - responsáveis pelo racismo e opressão tratado no filme - acham que as mulheres negras e empregadas não são dignas de usarem o espaço, elas tomam para si o local como um espaço sagrado que não pode ser compartilhado com suas empregadas.

Na cena em que as senhoras estão reunidas na sala de estar, a câmera faz um plano sequência mostrando as empregadas em pé, dispostas a servirem enquanto as madames se divertem com seus jogos de cartas. Este momento nos remete aos relatos de trabalhos da escravidão porque mostra as mulheres negras sempre postas a servirem as mulheres brancas e seus convidados.

Quando Eugenia, interpretada por Emma Stone, precisa pedir permissão para as patroas das empregadas para conversar com elas há uma demonstração de posse dos patrões como se as domésticas fossem suas criadas. A cena específica desse problema social é quando Celia Foote, interpretada por Jessica Chastain interrompe um diálogo de sua empregada com Eugenia sem consultá-la afirmando que no momento as duas não podem conversar porque Celia está com problemas conjugais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu sou bicha porque eu quero! E não deixo de ser homem por causa disso!”, brada a Madame Satã interpretada por Lázaro Ramos. Esse protagonismo afirmativo, no início dos anos 2000, foi fundamental para ajudar a transformar a abordagem da homossexualidade no cinema brasileiro até então - que ou não era retratada ou era caricatural e, assim, propensa a reforçar estereótipos preconceituosos. “Ser gay já era, em si, a personagem e o motivo de sua existência na trama. Em geral, apenas para se fazer rir do homossexual e seus trejeitos diferentes.” (RIBEIRO, 2017).

Já o personagem de *Moonlight*, composto por três atores em fases distintas da vida, demonstra a masculinização na terceira parte, na vida adulta. Ele representa o estereótipo do homem vigoroso e bem-sucedido, por causa das joias e do esporte. “A masculinidade é assumida pelo homossexual masculino que, presumivelmente, busca esconder — não dos outros, mas de si mesmo — uma feminilidade ostensiva.” (BUTLER, 2003, p. 84). A feminilidade não é explorada na vida adulta de *Black*, porque foi motivo de sofrimento na infância e adolescência.

O homem homossexual exagera sua “heterossexualidade” (significando aqui uma masculinidade que lhe permite passar por heterossexual?) como “defesa”, inconsciente, porque não pode reconhecer sua própria homossexualidade (ou será o analista que não a reconhecerá, caso fosse sua?). (BUTLER, 2003, p. 84)

Portanto, os dois filmes analisados trazem protagonistas negros e homossexuais que desconstruem rótulos impostos pelo padrão do homem heterossexual. No entanto, ambos deixam claro que as identidades e as escolhas dessas personagens, já marginalizadas, resultam em uma série de sofrimentos e obstáculos sociais. A abordagem dos dois roteiros reverbera comportamentos e ações historicamente consolidados no Brasil e nos Estados Unidos, onde o modelo patriarcal heteronormativo ainda é predominante.

Durante a pesquisa, foi possível perceber que os estudos sobre as empregadas domésticas são escassos. Todos os periódicos são consideravelmente recentes (dos anos 1980 até os dias de hoje), o que leva a crer que as discussões sobre o assunto estão na fase inicial. Analisar o tema sob a ótica cinematográfica é uma oportunidade de compreender como os filmes são materiais culturais mais acessíveis que despertam, com base na

formação de cada espectador(a), reflexões que podem mudar a vida e/ou o pensamento de uma comunidade.

Dentro da análise de *Histórias Cruzadas*, é notável que na trama as mulheres negras precisaram de uma moça branca de classe média para ajudá-las. O filme omite as mulheres de cor que lutaram pelos direitos iguais do sexo e pela descolonização das negras, e é preciso que o feminismo se atente a isso.

O longa *Que Horas Ela Volta?* desperta o pensamento para uma realidade que os brasileiros vivem e é considerada comum. Ele retrata a falta de consciência de classe da camada social denominada classe média que reproduz as ações das casas grandes do período escravocrata. O filme representa comportamentos sociais evidentes aos olhos de qualquer brasileiro, e mostra que a luta das mulheres pobres, nordestinas, negras é árdua e carece de amparo social. Quando a personagem Val sai da casa da patroa e vai morar com a filha em uma favela de São Paulo, a pergunta que fica é: e agora? A personagem interpretada por Regina Casé representa milhares de mulheres que decidiram não aceitar as humilhações impostas pelo sistema capitalista e escravocrata.

Os dois filmes se encontram ao retratar duas realidades parecidas de dois países que foram colonizados há mais de 500 anos e pouco ou nada evoluíram, o que mantém o privilégio histórico da branquitude. Para a continuidade desta pesquisa, pretendemos aprofundar e detalhar outras cenas, a fim de explorar o emprego dos elementos da linguagem cinematográfica e as possibilidades de efeitos de sentido no que concerne às noções de masculinidade tóxica, gênero, orientação sexual, disputa de classes e raça.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Carolina Assunção e. Dimensões argumentativas do discurso fílmico: projeções retóricas na tela do cinema. 2011. Tese (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso) Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2011.
- ANCINE. Estudo sobre Diversidade de Gênero e Raça no Mercado Audiovisual. Ministério da Cultura, 25 de janeiro de 2018.
- ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. Filme de Joel Zito Araújo, em 2000.
- ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, set./dez. 2008.
- BRITES, Juliana. *Afeto e Desigualdade: Gênero, Geração e Classe Entre Empregadas Domésticas e Seus Empregadores*. Minas Gerais, 2007.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CAMINHOS DA Reportagem - Ecos da Escravidão. Produção Débora Brito e Flávia Lima. Brasil: Empresa Brasil de Comunicação, 2015.
- CORREA, Marco A. *Quem tem medo do cinema negro?*, Site Justificando, 2018. Disponível em <<http://www.justificando.com/2018/09/03/quem-tem-medo-do-cinema-negro/>> Acesso em: 24 jul. 2019.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2016.
- JULIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Sesc, 2009
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.
- MAGHFIROH, Novani. *Toxic Masculinity as Depicted in Barry Jenkins's Moonlight*. In *Partial Fulfillment of the Requirements for the Bachelor Degree Majoring American Studies in English Department*. Faculty of Humanities Diponegoro University, 2017.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005. 1ª Edição
- MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNART/UDUFF, 2001. Resenha de: GÓIS, João Bôsko Hora. Homossexualidades projetadas. *Estudos Feministas*, v.10, n. 2, p. 515-518, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14976.pdf>>. Acesso em: 02 de maio de 2018.
- MÓTODA, Érika. VIANA, Luana. FABRO, Nathalia. *Na casa dos Outros - Histórias Vividas por Trabalhadoras Domésticas*. São Paulo, 2017.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*. p. 435-453, 1983.
- NEWSOM, Jennifer Siebel. *The Mask You Live In*, Documentário, 2015.
- PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes - conceitos e metodologia(s)*. 2009.
- RIBEIRO Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* 1ª edição. São Paulo: Companhias das letras, 2018.
- RIBEIRO, Hugo Aurélio R. *A Representatividade Gay No Cinema Brasileiro*. Trabalho apresentado ao II SEJA – Gênero e Sexualidade no Audiovisual realizado de 22 a 24 de novembro de 2017, na UEG Goiânia Câmpus Laranjeiras.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. 240 p.
- SABOIA, Ana Lucia. *As Meninas Empregadas Domésticas: uma Caracterização Socioeconômica*. Rio de Janeiro, 2000.
- SCHWARCZ Lilia M. STARLING Heloisa M. *Brasil: Uma Biografia*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (Páginas 79 - 107, 351-386).

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. New York, Columbia University Press. 1989.

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

VANOYE Francis; GOLIOT-LETE Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

TIBURI Márcia. *Feminismo em comum para todas, todes e todos*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos ventos, 2018.