



Narrativa em devir: cinema, política do dissenso, gênero e diferença em *Que horas ela volta?*

FERNANDA CAPIBARIBE LEITE

Professora doutora do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Resumo: O artigo discute conceitos de diferença, política e estética associados aos demarcadores de gênero e classe no Brasil através do filme *Que horas ela volta?*. Articula uma poética feminista pela reivindicação dos espaços de ação e enunciado de olhares em devir, pela argumentação deleuziana sobre a diferença. Na figuração dos sujeitos de gênero interseccionados, interessa abordar em que medida desvelam regimes de visibilidade e tornam-se operadores do dissenso. Abordo, assim, “viradas” na narrativa, onde o “espelho se quebra” e aparece a perspectiva de mulheres, nordestinas, de classes populares.

Palavras-chave: Cinema feminista. Dissenso. Diferença. Devir.

Abstract: The paper discusses concepts of difference, politics and aesthetics associated to the paths of gender and class in Brazil through the film *Que horas ela volta?*. Articulates, therefore, a feminist poetics from the claim of action and enunciation spaces by a proper glimpse of minority subjects “in becoming”, which deals with the emergence of difference as developed by Deleuze. In the figuration of intersectionalized gender subjects, it matters to seek in what extent they configure visibility regimes as political disagreement operators. In this sense, approaches “changings” in the film, when “the mirror is broken” and the views appear from Northeastern popular class women.

Keywords: Feminist cinema. Disagreement. Difference. Becoming.

1. Cena Inicial: sobre dissenso e diferença na narrativa fílmica

Primeira cena. Uma criança entra na piscina. A mulher sentada no *deck* observa e incentiva o menino enquanto conversa ao telefone. Seu sotaque fortemente nordestino contrasta com o sotaque paulistano do outro em cena, Fabinho, que chama a mulher, sua babá, para entrar na água. Enquanto Fabinho brinca na piscina, a babá conversa com uma interlocutora do outro lado da linha. Esta parece passar a palavra a outra pessoa, que logo percebemos ser também criança. Fabinho sai da piscina, a babá está de costas para a câmera. Ele pergunta quem era ao telefone. E ela responde: “minha fia”. Complementa afirmando que ela está longe. Fabinho, então, pergunta a que horas sua mãe chegará. O enunciado é claro desde o início: a babá, uniformizada, toma conta da criança numa mansão do Morumbi enquanto a mãe está fora. Ao mesmo tempo, tem de deixar sua filha biológica com outra cuidadora em Pernambuco.

A babá-protagonista do filme *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) é encenada por Regina Casé e a narrativa vai apresentar uma das problemáticas sociais bastante abordadas nos Estudos Feministas, particularmente no Brasil: a inserção de mulheres de classe média e alta no mercado de trabalho sendo condicionada ao fato de outras mulheres de classes populares estarem cuidando de seus/suas filhos/as. Essas segundas tendo de abandonar suas próprias famílias a fim de irem morar na casa da “patroa”. Tornam-se “quase” da família, mas essa condição no entre-lugar revela muitos abismos, bem como deixa evidentes as marcas que permanecem de uma história escravocrata e da condição feminina como serviçal no ambiente doméstico. Para que mulheres das classes média e alta possam transitar fora do âmbito das relações familiares, outras precisam estar em seu lugar. Uma conquista de espaços antes negados, às custas da manutenção da lógica desigual entre gêneros, atravessada pela questão de classe.

O discurso de emancipação social, empoderamento ou constituição de um viés próprio e autônomo por parte de grupos minoritários tem sido abordado em perspectiva crescente e desenvolvido através de diversas narrativas e pedagogias culturais. No entanto, tem sido igualmente comum o feixe discursivo abordando tal perspectiva alocada no princípio de

um tecido comunitário harmonioso, da igualdade e pluralidade não-dissidente, onde questões relativas aos lugares legitimados de distinção são “apaziguadas” em nome de um convívio entre semelhantes. Tal abordagem confere um risco considerável de esvaziamento no que toca a problematização da diferença, exatamente por buscar um “elo perdido” e não alcançável das sociedades em consenso de igualdade (RANCIÈRE, 2012).

Que horas ela volta? aborda tal contexto, mas apresenta o viés do consenso democrático apenas para nos jogar em seguida no espaço contencioso da irracionalidade que atravessa a política do dissenso. Isso porque o filme demarca o corte temporal que parte da personagem-babá tornando possível a autonomia de sua empregadora, desvela as relações desiguais que permanecem ocorrendo no ambiente doméstico e nos leva até as rasuras provocadas pela desestabilização do discurso assente sobre os acessos e lugares ocupados nessas relações. Seguindo a lógica do tempo dramático do filme, a narrativa nos apresenta nos 25 primeiros minutos um imaginário quase caricato de tais relações: uma família nuclear paulista, rica, composta por pai, mãe e filho, e a trabalhadora doméstica, nordestina e pobre, que foi a cuidadora efetiva do filho, mas mesmo após anos morando na casa e sem retornar à sua cidade natal ou ver sua própria filha, permanece imersa na relação ambígua de ser tratada como e agir na posição de subalternidade, enquanto o convívio do cotidiano é regido pelo mito do afeto entre empregador/a e doméstica.

Em dado momento da narrativa, contudo, num tempo dramático de mais de 10 anos, Jéssica, a filha biológica de Val, a babá, chega em São Paulo para prestar vestibular. E nesse momento o estereótipo abre brechas para a evidência da diferença. Pois o filme nos apresenta uma personagem, a filha, desde o início dotada de uma consciência de seu espaço de interlocução, que se mostra através de uma postura autônoma e por vias de um sentido de pertencimento em relação à sua subjetividade contextualizada pelo território. Ela não reproduz o discurso dicotômico que demarca os lugares de hegemonia e subalternidade. Ao contrário, aparece para desvelar não apenas a frágil conexão e os afetos quebradiços daquela relação patrão/patroa e empregada, mas também as ranhuras na própria constituição das relações familiares na casa: convívio distante entre mãe e filho, entre marido e mulher; a falta de motivação interpessoal e profissional; a lógica de poder e dominação transpassada pelo acordo afetivo dos

laços familiares; o afeto efetivo entre a cuidadora-Val e Fabinho em contraste com o estranhamento entre mãe-Val e Jéssica. São micro relações que se desvelam no filme e nos apresentam um panorama histórico-social do cruzamento de gênero e classe no Brasil.

Nesse sentido, a proposição que realizo através da narrativa em *Que horas ela volta?* é precisamente a da deflagração, ao longo do filme, da diferença cultural através de uma duração que articula os tempos do pedagógico e do performativo (BHABHA, 1998) e promove, na diferença, um desvio de tendência protagonizado pelas personagens mulheres, nordestinas e oriundas de classe popular, Val e sua filha. Nesse trânsito, o sujeito fílmico de Jéssica emerge como um operador de dissenso, apresentando seu mundo sensível em embate com um outro mundo consensuado que vigora no contexto do trabalho doméstico. A experiência que o filme nos apresenta, portanto, transborda uma perspectiva crítica em direção ao cotidiano e sociabilidades instituídas dentre um número considerável de famílias brasileiras, além de acoplar-se à atual conjuntura sócio-política do país.

Rancière (2012, p. 45) ressalta tal viés crítico como fundamental a qualquer abordagem que envolva a ideia de emancipação social, pois, como afirma:

[...] o próprio conhecimento da inversão pertence ao mundo invertido; o conhecimento da sujeição, ao mundo da sujeição. Por isso, a crítica da ilusão das imagens pôde ser revertida em crítica da ilusão da realidade, e a crítica da falsa riqueza, em crítica da falsa pobreza.

Assim, para o autor, mais do que almejar cenas harmoniosas do convívio igualitário, é pertinente pensarmos as transformações através das cenas do dissenso, que não insurgem de lugares previstos e com pontos de chegada demarcados, mas a qualquer momento e de circunstâncias inesperadas. Isso porque o dissenso é um embate na diferença que visa reorganizar os mundos sensíveis. No contexto do filme, a chegada da filha da empregada e a circunstância que a leva a permanecer na casa dos patrões mantendo um posicionamento de não-subserviência é a chave que vai instituir o fundamento próprio de uma política, na rasura da ideia de um convívio democrático no qual todas as partes são

contempladas. Essa “virada” faz com que uma realidade oculta pelas aparências seja desvelada e os regimes contraditórios de interpretação dos mundos sensíveis entrem em contato. No dissenso, não há *uma* interpretação de percepções e significações em proeminência, e sim interpretações conflitantes pela rasura dos regimes interpretativos vigentes.

2. O encadeamento narrativo dissonante ou quando as imagens viram do avesso

Câmera em ponto-de-vista normal mostra a personagem Val atravessando a porta da cozinha em direção à sala. Quando passa, somos, espectadores/as, dados/as a segui-la. Acompanhamos sua trajetória na sala, onde acontece uma reunião tipo “petit-comité”, para comemorar o aniversário da patroa, Bárbara. Acompanhamos Val, vendo-a de costas com uma bandeja numa mão e guardanapos em outra, servindo canapés aos/às convidados/as. Ela circula pela sala, enquanto as pessoas conversam entretidas. Apesar de ser a que mais se movimenta – e a câmera nos põe nesse lugar de mobilidade, seguindo-a – ela permanece não visibilizada. Nenhum/a dos/as convidados/as a olha, mesmo quando a oferta que ela traz na bandeja é aceita, com exceção da mesa de Fabinho e amigos, na varanda, únicos que lhe dirigem a palavra.

Na cena seguinte, Val está na cozinha, plano médio, segurando uma bandeja com xícaras e uma jarra de café. O conjunto que ela mesma deu à sua patroa de aniversário e a outra recebeu com indiferença em cena anterior. A personagem vira de costas para a câmera e abre a porta da cozinha em direção à sala. Permanecemos com o plano fixo, cozinha vazia, por alguns segundos, até que novamente a porta se abre e Val entra acompanhada da patroa, que diz: “De onde você tirou isso?”, referindo-se ao presente dado pela doméstica. Pede em seguida que ela leve à sala um outro conjunto, fazendo referência ao que tinha sido comprado na Suécia, e sai em direção à porta novamente. Val, então, retruca, aludindo ao jogo de café que dera à patroa: “Mas a senhora disse que esse era para uma ocasião especial”. Recebe como resposta um “Ah, tá bom”, de Bárbara já se retirando e fechando a porta. Câmera ainda fixa, agora com a personagem principal de frente, bandeja na mão e expressão de descontentamento.

Nessa e em outras sequências do filme, o espaço desse lugar de desencaixe na relação entre trabalhadora doméstica e empregador/a vai sendo descortinado de maneira sutil, principalmente quando as relações travadas ocorrem entre Val e Bárbara. Os personagens masculinos parecem não adentrar na cena enquanto tensionadores de um demarcador de classe, a não ser a partir de um afeto “emprestado”, com Fabinho, a quem Val afirma ser seu filho posticho, ou de uma passividade do pai, Carlos, que emana uma atmosfera nostálgica, mas não se furta em requisitar os serviços de Val. Até que Jéssica aparece na casa.

Já de saída, o estranhamento do encontro entre mãe e filha acontece no aeroporto. Val está a sua espera no desembarque e é surpreendida com uma mulher adulta que a aborda pelo nome sem muita certeza de ser a pessoa que deseja encontrar. O encontro demonstra certa ansiedade da mãe, que tenta cercar a filha com carinhos e elogios sem, contudo, parecer ter intimidade para tanto, o que é reiterado pela reação de não correspondência de Jéssica. Na cena seguinte, vemos as duas por fora da janela do ônibus. Tentam uma aproximação pelos caminhos mais previsíveis de duas pessoas que não mantêm contato. E nessa breve conversa Jéssica descobre, a contragosto, que ficará hospedada na casa da família que emprega sua mãe, apenas porque naquele momento não há outro local onde ela possa ser abrigada. E as zonas de instabilidade da narrativa do convívio harmonioso entram em cena.

Nas cenas que seguem, quando chegam na casa e a filha é apresentada à patroa/patrão, o descontentamento inicial de Jéssica não se reflete numa postura subalterna perante a família empregadora, mas, ao contrário, demarca uma altivez de quem não quer estar submetida à relação ambígua de um afeto enunciado na subalternidade. Cria-se, assim, um contraste entre as reações de mãe e filha, que vão instituindo tanto um desconforto entre as duas quanto em relação à dona/donos da casa. Tal situação é logo ressaltada por Val, quando afirma que a filha é segura demais e olha tudo “com os olhos de presidente da república”. Ao longo da trama, portanto, o véu tênue e poroso que sustenta o convívio de uma relação familiar entre empregada e empregadores/a vai esgarçando as relações de poder que vigoram no ambiente do trabalho doméstico. Particularmente em relação

à patroa, Bárbara, que mais declaradamente vai perdendo o trato baseado numa aparente sociabilidade cordial e passa a comportar-se autoritariamente em relação a Val e sua filha.

Simultaneamente, o tempo dramático vai enumerando outros conflitos, notadamente de gênero, quando, por um lado, o patrão, Carlos, passa a assediar a recém-chegada visitante e, por outro, seu filho, Fabinho, se depara com sua própria experiência de esvaziamento, duplamente, por ter de dividir a única pessoa com quem de fato nutre relações afetivas em profundidade – Val –, e por ser espectador da determinação de Jéssica em sua meta de passar no vestibular, o que não ocorre com ele próprio. Entre a porta que separa sala e cozinha em cena, o filme começa nos apresentando distinções de classe e gênero para ir gradualmente rasurando as relações naturalizadas por tal distinção.

Jéssica é mulher, filha de doméstica, mas não se coloca na posição de inferioridade, tampouco almeja um provedor que a sustente. Ao contrário, empenha-se em ter um diploma de curso superior numa das faculdades mais concorridas de São Paulo, que é a de Arquitetura e Urbanismo da USP. Ela promove uma revisão do êxodo rural, protagoniza um choque geracional. Na acepção de Lauretis (1987), esse desenrolar da narrativa legitima a nomeação do cinema enquanto uma tecnologia de gênero, ou seja, o engendramento dos espaços de enunciação e ação através da narrativa fílmica desalocando um imaginário calcado nas relações de poder vigentes pelo viés do majoritário.

Pensar o cinema através de suas negociações, concordâncias e dissensos significa entendê-lo demarcando a questão da diferença como transformação em suas/seus personagens-sujeitos. Que singularidades as imagens podem nos propor realocando os imaginários da diferença através de olhares próprios? Para dar conta de tal questão, não há como trabalhar um olhar das minorias sociais sem antes entender como a articulação da diferença se dá na própria ideia do que seria minoritário. Ou seja: como os sujeitos/grupos específicos se veem, como negociam a diferença e como visam transformar seus agenciamentos narrativamente através de uma mudança que começa no *ser* dos próprios sujeitos acontecendo anteriormente a uma oposição às coisas que já *são*. No filme, um dos motes da resistência de Val à chegada da filha, corroborando com o rechaço de sua patroa, Bárbara, é exatamente o desvio de tendência que sua filha Jéssica institui.

Desde o momento em que chega na casa, não se furta em agir como alguém “da” casa. Nega a oposição opressor e oprimido, se recusa a estar no lugar (quase) explícito da subalternidade. Não se furta em atravessar a porta da cozinha até a mesa de jantar, que até a sua chegada era um elemento cênico demarcador das relações desiguais de poder não nomeadas. E sua mãe reage, pois a emergência da diferença pressupõe também o enfrentamento entre os mundos sensíveis das duas.

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível, e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. (RANCIÈRE, 2012, p. 49)

3. A diferença cultural como suplemento na relação entre estética e política

Na perspectiva de uma poética fílmica atravessada por demarcadores de gênero e classe, as imagens não podem se figurar através de uma representação universal, mas, ao contrário, das singularidades relativas aos sujeitos (LAURETIS, 1987). Nesse sentido, numa expectativa de deslocamento dos olhares “engendrados” do cinema e da consequente maneira como naturalizam o prazer visual e os discursos ligados aos corpos de gênero, raça e classe, talvez o grande desafio seja exatamente abordar, nas imagens, as singularidades *internas*, os processos de diferença atravessados *nos* sujeitos e que os fazem pertencer, questionar ou implodir a condição de “minoritários”.

Em afinidade com essa abordagem, Homi Bhabha (1998) parte da apropriação intelectual da “cultura do povo” para questionar seu significado num discurso de representação. Quem é o “povo” e a partir de qual ato discursivo essa palavra ganha corporeidade? Bhabha pontua que a historicização dos fatos ligados a um dado discurso aglutinador de nação relaciona-se diretamente ao tempo de uma representação cultural e está normalmente atrelada a uma demanda homogeneizadora.

Como consequência, o autor contextualiza o lugar das minorias como aquele que lança uma sombra no “tempo” pedagógico da nação.

Ao discorrer sobre os “tempos” de uma nação, o autor explicita formas através das quais é possível vivenciar, individual e coletivamente, experiências de pertencimento e/ou rejeição ao discurso de uma determinada configuração social instituída historicamente. Para ele, estar circunscrito a essa construção pressupõe a coexistência tensa entre dois tempos, o do pedagógico e o do performativo, que estão “unidos” numa ambivalência e rascunham uma “escrita-dupla” na ideia de nacionalidade pós-moderna. Enquanto o pedagógico reúne em si os “[...] poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual” (BHABHA, 1998, p. 207), produzindo uma narrativa estável da nação moderna como uma temporalidade continuada por acumulação, o performativo emerge das brechas *entre* a ideia do povo enquanto “imagem” e sua inscrição nas diferenças, interiorizadas nos sujeitos e exteriorizadas nas relações entre sujeito e alteridade. O performativo torna-se, assim, “[...] um espaço liminar de significação, que é marcado *internamente* pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural” (BHABHA, 1998, p. 210).

Indo além, o autor pontua que a ideia de uma “imagem” do povo funciona como suplemento de uma presença. Ela está ali, alicerçando uma construção discursiva – e esvaziada – do imaginário social até que, em determinadas situações ou contextos, se preenche de si mesma. Nesses momentos, faz emergir o incomensurável: aquilo que não era representável num discurso apaziguador, mas vinha convivendo no cotidiano enquanto latência. Temos, então, a instauração do tempo próprio do performativo ou, conectando com Rancière (2012, 2011, 1996), a emergência do dissenso, pondo em curso uma prática efetivamente política. É o tempo distendido, que na experiência rompe com as narrativas oficiais e desestatiza a ideia homogeneizante do “povo como um”. Por conseguinte, ao invés do discurso de uma pluralidade igualitária e esvaziada, o que incide nessa disjunção é o paradoxo das dualidades.

Voltando ao filme e conectando com tal reflexão, duas sequências mostram-se notadamente pertinentes para abordarmos a narrativa como instituidora de tal paradoxo. A

primeira corresponde ao momento em que Carlos, já tendo demonstrado estar atraído por Jéssica, a leva para conhecer um apartamento da família no Edifício Copan, que Jéssica, como aspirante a arquiteta, queria visitar. Na cena interna da sala vazia, onde a câmera está posicionada à contraluz mostrando ambos, de costas, conversando na sacada, Jéssica agradece pelo passeio e abraça Carlos. Segue-se um plano próximo do abraço, focando o rosto dela, que se assusta ao perceber que o personagem tenta estender o abraço a um contato mais íntimo, sexual. Ela pede desculpas se desvencilhando do contato físico enquanto o celular de Carlos toca. O clima de desconforto aumenta quando percebemos que o telefonema informa que Bárbara sofreu um acidente.

Sequência seguinte, cena externa, plano médio, Jéssica molha os pés na piscina enquanto conta à sua mãe detalhes sobre o acidente. Saindo do assunto inicial, pergunta: “como eles fazem para deixar essa água tão limpinha, hein, mãe?”. Como resposta, e reverberando no clima de estranhamento já instaurado entre mãe e filha, Val responde: “não vá olhando para essa piscina não, hein, Jéssica. Isso aí não é para teu bico não”. No diálogo que continua, a mãe lhe diz que nunca se banhou ali e complementa que, caso alguém a convide para tanto, ela deve negar. Situação que ocorre logo depois, sem cortes na imagem, quando entram em cena Fabinho e um amigo e mergulham. Chamam Jéssica para juntar-se a eles e ela responde tal como sua mãe a instruiu: que não tem roupa de banho. Contudo, Fabinho não se contenta com a resposta. Começa a molhá-la com a mangueira, sai da piscina, a pega no colo e pula na água. A imagem agora está levemente em *slow-motion*. Em cena, a água que é jogada para cima com o impacto dos corpos que mergulham, planos curtos das brincadeiras entre ela e eles na água, sons de água e risos. Tal escolha estética demarca o transbordo. Está para além da água, o suplemento se preencheu.

Isso porque, após essa cena, uma série de episódios demarcam a diferença como algo que não pode mais ser ignorado. E as tensões desse interstício são postas em curso. Bárbara fica indignada porque a filha da empregada está na piscina com seu filho. O que extravasa um incômodo prévio, por perceber o interesse do marido pela moça e o afeto que começa a ser construído também com Fabinho. Manda esvaziar a piscina. De

outro ponto de vista, Carlos fica enciumado por ver os dois jovens interagindo na água. Instaure-se, assim, uma crise familiar entre Bárbara, Carlos e Fabinho, quando a mãe reclama o carinho que o filho não tem por ela e enuncia a indiferença da relação travada entre os três personagens. Em cena seguinte, Val naturaliza o discurso da subalternidade à filha, enquanto passeiam com o cachorro na rua, afirmando que determinadas regras de conduta “as pessoas já nascem sabendo”.

Na elaboração do suplementar, Bhabha está questionando os discursos originais naturalizados e, ao fazê-lo, lhes confere um *status* secundário, ou atrasado. Algo que precisa ser repensado, numa dinâmica própria do lugar de representação das minorias, onde está em jogo um espírito revisionário que não prevê a soma, mas, ao contrário, visa alterar o cálculo, desestabilizar a pluralidade em favor da singularidade. Temos daí que o confronto irrompido pelos discursos de Jéssica e Val não se direciona simplesmente ao pedagógico enquanto ato de negação. Como Bhabha (1998, p. 219) postula, a minoria:

[...] interroga seu objeto ao refrear inicialmente seu objetivo. Insinuando-se nos termos de referência do discurso dominante, o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica. O questionamento do suplemento não é uma retórica repetitiva do “fim” da sociedade, mas uma meditação sobre a disposição do espaço e do tempo a partir dos quais a narrativa da nação deve começar.

Mãe e filha saem da casa com as malas de Jéssica com o intuito de mudar para um apartamento na periferia. No entanto, a empreitada não dá certo e ambas retornam. No desenrolar, Carlos declara-se apaixonado por Jéssica e a pede em casamento. Com a negativa da mesma, o personagem imerge num estado letárgico, situação que irrompe como mais uma ranhura do pedagógico, quando, prostrado na cama, ele pede desculpas a Val por algo acontecido no passado, o que fica claramente enunciado como tendo sido um abuso sexual.

Como desfecho dessa erupção, Val e Jéssica se desentendem. A mãe é questionada por suportar durante tanto tempo “ser tratada como cidadã de segunda classe”. E a sequência de imagens que se segue enuncia a insustentabilidade das relações

na casa. Na articulação do discurso minoritário que Jéssica apresenta, portanto, há uma demanda de reestruturação histórica da diferença, que vem à tona por via de uma revolta e institui o desejo do possível na aparente impossibilidade. Essa articulação nos desvela a perplexidade da experiência através daquilo que a princípio não parece poder se medir, pois não está inscrito num discurso pedagógico. E é nessa “desmedida” que a diferença cultural atua. Bárbara proíbe o acesso de Jéssica para além da porta da cozinha e, em imagem emoldurada pelas grades da janela do quarto dos fundos da mansão vemos pelo lado de fora Jéssica arrumando suas coisas no quarto para ir embora da casa, na noite chuvosa que é véspera de sua prova no vestibular.

A maneira como Bhabha situa esses entre-lugares enquanto interstícios, articulando ambivalências aparentemente intransponíveis, vem a fornecer elementos que nos permitem reorganizar as narrativas inscritas numa temporalidade para os sujeitos de gênero, raça e classe. Na medida em que nos propõe revisar um passado para nele encontrar uma anterioridade que está constantemente reinventando os sujeitos no presente, o autor desvela um exercício de deslocamento fundamental à emergência de mundos sensíveis próprios dos sujeitos minoritários. São mundos que escapam da aparente pontualidade, sincronia e direcionamento dos “fatos” narrados pela história. Ainda, nos fazem refletir sobre a articulação da diferença interna e em relação à exterioridade desses sujeitos, quando, ao desestabilizar o tempo histórico de tais configurações da diferença, nos abre novas possibilidades de autoridade cultural e política.

4. O filme inscrito numa poética feminista

Conectando as reflexões acima com uma elaboração notadamente feminista, Haraway (2013) desenvolve uma crítica ao sujeito feminista como articulado na mesma lógica da dicotomia entre o hegemônico e o subalterno. Vai se referir, portanto, ao ciborgue como sujeito do feminismo, nomeando-o como blasfêmia, numa ironia que, por sua descrição, serve para proteger esse sujeito, em sua “moral interna”, de uma autoridade moral majoritária. A ironia, portanto, traz consigo um desejo de revisão, colocado tanto para a sociedade de uma maneira geral quanto aos próprios feminismos.

Bárbara é mulher, mas se inscreve no filme como um sujeito de classe em oposição a outras mulheres. Seu desejo é de não compartilhamento. Desejo inscrito num espaço de contradições que não se resolvem. Como a autora postula, a ironia de sua proposição “[...] tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras” (HARAWAY, 2013, p. 35). É nesse sentido que o estreitamento da afetividade não-hierárquica de Jéssica com os “donos” se dá na mesma medida em que a referida personagem passa a ser intolerável para Bárbara.

O filme, assim, tanto vem legitimar espaços de dominação quanto produzir a própria ideia de diferença circunscrita a esses espaços. E a poética fílmica se aloca a uma poética feminista, pois, num “mundo de ciborgues”, as contradições são articuladas e as totalidades questionadas, o que inclui os discursos feministas que não transcendem a égide da polaridade de dominação hierárquica homem-mulher e mulher pobre *versus* mulher rica, por exemplo. Para a autora, outras formas de enfrentamento devem se fazer possíveis. Portanto, mesmo atestando que os ciborgues “[...] são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado”, Haraway (2013, p. 40) os apresenta como infiéis às suas origens. “Seus pais são, afinal, dispensáveis” (HARAWAY, 2013, p. 40).

Jéssica não aceita a sua condição de nordestina, filha de trabalhadora doméstica e sem posses como legitimadora de subalternidade. E é aprovada no vestibular da USP Fabinho é dispensado de seu privilégio de homem branco, rico e paulista como estatuto hegemônico e se resigna ao ser reprovado na mesma edição do vestibular que Jéssica prestou. Sobretudo, o majoritário no filme torna-se secundário, através da imanência dos dois personagens que representaram tal interlocução no filme, pai e filho, como trajetórias mal-sucedidas. Quando estes são aplainados na narrativa, resta o debate que atravessa a condição de “ser mulher” pela classe e por via da territorialidade, vivida pelas personagens de Jéssica, Val e Bárbara no filme.

A condição de minoria não define um lugar estanque e não caracteriza um sujeito “normatizado” num tempo pedagógico, mas se refere a *estados*, de idioma, etnia, sexo, gênero, classe, orientação sexual etc. Nessa acepção, tal como afirmam Deleuze e Guattari (1995), esses estados minoritários vão constituindo

territorialidades de gueto, isto é, discursos que geram práticas próprias de mulheres, de gays/lésbicas, de negros, de migrantes, ou de nordestinas/os se trouxermos para o contexto do Brasil. Tais estados, zonas de tensão e conflito através dos quais a diferença se coloca, funcionam como “germes”, um potencial da minoria como cristal de *devir*, afirmando que é por esse “germe” que transita uma potência de transformação.

A condição dominante na perspectiva da “patroa”, no filme, remete, ao mesmo tempo, a um espaço construído de poder e a um lugar de abstração quando esse espaço legitimado não padece de nomeação por estar já instituído e contextualizado no tempo do pedagógico. Como Deleuze e Guattari afirmam, a maioria define um “padrão abstrato” na medida em que não se direciona a *alguém*, mas “é sempre Ninguém” (1995, p. 55). Em contrapartida, a minoria se potencializa no devir *alguém* porque quando emerge na diferença propõe um desvio do modelo. Mesmo que a minoria consiga pôr em curso novas constantes, sua questão não está centrada na entrada do tempo pedagógico, mas no espaço ambivalente, no tempo em trânsito do performativo.

Nesse sentido, quando Haraway (2013) questiona uma categoria essencialista para a condição de ser mulher, está introduzindo uma crítica a um demarcador de poder dessa condição, alocado no imaginário da mulher branca, rica, instruída, que não contempla todas as mulheres. A minoria posta pelo sentido de ser mulher não garante trânsito em curso. É necessário, para tanto, que a minoria se desdobre no minoritário. E Jéssica põe em curso, no filme, tal desdobramento. Na narrativa, a notícia de aprovação no vestibular chega em Val como remanejamento do lugar de minoria para um estado de desvio da constante.

5. Val em devir: a diferença como desvio interno de tendência

Então, como chegar a falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém, como conseguir fazer falar aqueles que não têm esse direito, e devolver aos sons seu valor de luta contra o poder? Sem dúvida é isso, estar na própria língua como um estrangeiro, traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 56)

O deslocamento de Jéssica do Morumbi à periferia instaura o processo de auto revisão, em Val, de sua condição internamente. Quando recebe a notícia da aprovação da filha, a protagonista aciona a válvula da potência de seu próprio *devir* em curso. E o filme nos apresenta tal situação em plano aberto, quando Val caminha, em cena externa e noturna da porta da sala até a piscina, vagarosamente. Para na escada e desce até a água que, estando a piscina esvaziada, beira os joelhos. Pela primeira vez, em mais de dez anos morando na casa de sua patroa, a personagem desfruta do prazer antes impossível por um embargo naturalizado historicamente. Em cena, pega o celular e liga para a filha. Conta de sua empreitada como conquista, e a água da piscina agora vira o seu transbordo.

Deleuze remonta à questão do devir contextualizado na minoria, bem como na diferença, em distintos momentos/fases de seus escritos. Nessas abordagens, por um lado, a questão da minoria aparece como potência em oposição ao poder majoritário; por outro, vem problematizada através da diferença. Nesse segundo quesito, é importante destacar o momento em que o autor trabalha a diferença através do duplo sentido de mudança de natureza *entre* as coisas, ao mesmo tempo em que problematiza também a diferença de natureza *no ser* de uma própria coisa. Nessa dupla inscrição, o autor considera que a questão da diferença se coloca em relação a um outro na medida em que retorna a si e, assim, não está reduzida a uma exterioridade.

Ora, se há diferenças de natureza entre indivíduos de um mesmo gênero, deveremos reconhecer, com efeito, que a própria diferença não é simplesmente espaço-temporal, que não é tampouco genérica ou específica, enfim, que não é exterior ou superior à coisa. (DELEUZE, 2004, p. 35)

Deleuze (2004) considera que a diferença de natureza das coisas instituídas num mesmo gênero, a interna, precisa ser reencontrada, pois constitui um importante desencadeador da diferença em relação a uma exterioridade. A partir da diferença interna, as convergências podem tornar-se divergentes, numa realidade experienciada que ao mesmo tempo corta e intersecciona. Na realidade vivenciada pela protagonista Val, ela descobre que Jéssica tem um filho, seu neto, que deixou no Nordeste para vir

estudar, convergindo as realidades entre mãe e filha, mas numa perspectiva divergente. Contudo, a interseção desses contextos não cabe mais a Val. E ela reencontra sua tendência para além das experiências convergentes de ambas: decide largar o trabalho e ir viver com a filha, para cuidar do neto e diferir das trajetórias que por vias distintas e também similares ambas tomaram. Val continua seu trânsito, saindo da casa que não era sua no Morumbi em direção à sua casa na periferia. A cena dela no táxi em deslocamento é em plano fechado. Ela sorri, seu rosto entre vestígios do banco da frente e a janela da porta dos fundos do carro. Imagem alternada com outra em *travelling* da rua, plano-movimento.

A diferença na “natureza” não está posta nas coisas, ou em seus estados e características, mas nas *tendências*. E a tendência diz respeito à potência de desenvolvimento que funda uma ideia de natureza para as coisas e pessoas. O entendimento da diferença pressupõe a divisão do homogêneo. O ser expressa tendências, e as tendências subjetivam. O que Deleuze vai definir como tendência-sujeito é aquela enunciada de uma *certa* forma. Isso porque a condição da experiência não é a possível, e sim a *real*. A diferença, assim, vai pressupor um *isto* anterior a um *aquilo* em relação ao que é vivenciado.

É interessante poder abordar essa dupla inscrição da diferença quando a relacionamos com uma experiência feminista, pois vamos assumir que, para além de se colocar em relação a uma exterioridade, a diferença se institui, antes, nos processos de duração de um próprio sujeito. Se entendermos a categoria *mulher* como sujeito dos feminismos, podemos perceber como as críticas de autoras como Haraway (2013), no que toca a categoria essencialista dos feminismos, se conectam a uma não nomeação da diferença *internamente*, direcionada ao seu sujeito, que, no caso, são as mulheres. A divisão do homogêneo, portanto, parte de uma tendência a mudar no sujeito, que não é acidental, assim como as mudanças efetivas não o são. “Diferenciar-se é o movimento de uma virtualidade que se atualiza” (DELEUZE, 2004, p. 45).

Dentro da casa nova da filha, a mesma pergunta a Val: “e agora, já pensou o que vai fazer?”. Sentada à mesa da cozinha, num plano frontal, Val arruma o conjunto para café que havia dado a Bárbara e foi desprezado. Comentando sobre o presente roubado, remete ao design de pires e xícaras como *diferente* e

complementa para a filha: “diferente que nem tu”. Em seguida, ainda sentada, pede que Jéssica busque o filho, Jorge. Jéssica reage eufórica e pergunta se Val irá cuidar dele. A câmera se aproxima lentamente da protagonista. Esta leva a xícara com café à boca, tomada da ex-patroa, num sorriso largo. Fim.

Post-acto: por um devir feminista num regime estético possível das imagens

A partir do agenciamento dos sujeitos feministas que protagonizam o filme nas personagens de Jéssica e Val, vale investigar como, para além de expressar-se numa poética feminista e abordando os processos de subjetivação próprios dos feminismos, *Que horas ela volta?* propõe uma estética. Ou seja: como podemos definir, no nível de articulação entre essa poética e suas/seus espectadoras/es, um regime estético que esteja expresso nos audiovisuais. Rancière (2012) considera que há um ponto de convergência nos formatos artísticos que visam a espaços de quebra da máquina de hegemonia e apropriação, direcionado à politização da arte. Este consiste na busca por certa eficácia a partir de modelos que explicitem, de alguma forma, os estigmas da dominação, “[...] porque ridiculariza os ícones reinantes, ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contra-modelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Pensando no filme em questão, tomo de saída que os lugares de agenciamento que a narrativa aciona demarcam articulações que, ao mesmo tempo em que se direcionam a um

espaço de interlocução notadamente feminista, apresentando o protagonismo de mulheres fora do eixo do majoritário no demarcador de classe, desarticulam a categoria mulher como representação do feminismo, através da personagem da *patroa*. Mobiliza, assim, zonas de tensionamento imersas nas próprias elaborações do feminismo. Ainda, na postura da personagem Jéssica como operadora do dissenso, articula um imaginário social que tem demarcado polarizações pertinentes ao contexto da política brasileira vigente. Jéssica corresponde à alegoria da nordestina empoderada que, mesmo sendo filha de doméstica, chega de avião em São Paulo e é aprovada no vestibular para ingressar numa universidade concorrida e frequentada por estudantes de classes mais abastadas. Representa, nesse sentido, o discurso de pulverização das desigualdades proferido pela gestão do Partido dos Trabalhadores, que ocupou a presidência durante 14 anos no Brasil (2002-2016), mas que no atual momento pós-golpe mostra retrocessos no sentido dos acessos vinculados a questões de gênero, classe e raça. No contexto do filme, um discurso de um suposto crescimento social com aumento das oportunidades numa perspectiva equânime, que tem atualmente incitado posicionamentos raivosos da sociedade como um todo através do qual o tipo de postura e acesso possíveis a Jéssica são questionados por segmentos que não apoiam ou rechaçam declaradamente a recente gestão Federal no país.

Como alegoria de uma conjuntura, portanto, Jéssica, ao mesmo tempo em que é produzida personagem em nome do contexto vigente, também ecoa de maneira controversa para além do filme nesse mesmo contexto, numa perspectiva social mais ampla. Por isso talvez o filme tenha rendido críticas bastante díspares, veiculadas após seu lançamento. O que não torna as personagens de Val e Jéssica menos potentes, mas, ao contrário, reforça seus papéis, no filme e para além dele, como operadoras de dissenso e instituidoras de uma política em curso.

O dissenso é constituidor da política, já que, em primeira leitura, esta não é simplesmente o regime de certo poder, ou a busca por esse poder, mas a constituição de determinados sujeitos e objetos que são contemplados em certo regime de poder, através de leis e instituições que os legitimam. Trata-se de relações que dão aos sujeitos determinadas aptidões e liberdades de designações, lançando mão de estratégias. A política, portanto, rompe a evidência

sensível de uma ordem “natural” designada a indivíduos ou grupos, no âmbito do público e do privado. Reestrutura maneiras de *ser* e *ver* numa configuração de espaço e tempo.

[...] a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir no comum aquilo que era apenas ouvido no ruído dos corpos. (RANCIÈRE, 2012, p. 60)

Nesse sentido é que a experiência sensível está sempre conectada à política e pode advir de qualquer situação, em qualquer circunstância, independentemente das intencionalidades e da necessidade de politização da arte no sentido de sua vontade de consciência. Porque produz paixões e subversões na disposição dos corpos. E essa atividade não depende desse ou daquele tipo de produção artística, mas está relacionada às formas através das quais tais produtos são olhados. “[...] O que funciona, em certo sentido, é uma vacância” (RANCIÈRE, 2012, p. 61). A noção de estética e seus regimes de visibilidade *contemplam* um sentido político. Articulam percepções e discursos que já vêm engendrados por um regime de pensamento, por um olhar social e histórico. Por isso, quando o autor deflagra a crítica a certa visão determinista da relação entre política e estética nos modos de produção da arte, o que está desvelando é, antes de tudo, uma distinção entre práticas artísticas e a zona dos afetos/sensibilidades.

Nesse aspecto, é interessante poder abordar as produções endereçadas a sujeitos dos feminismos com ressalvas em relação aos seus efeitos almejados. Vale caracterizar o que seria próprio de uma articulação poética feminista – a jovem mulher que vem do Nordeste para São Paulo, fazendo o mesmo percurso que sua mãe 10 anos antes, mas agora com outra meta, sem subjugar seu sentido de pertencimento –, mas também encontrar as linhas de fuga que não condicionem sua produção a resultados de eficácia, o que me parece deveras restritivo à própria ideia de experiência estética.

Na aproximação com o devir, considero pertinente indagar, como reflexão em torno do filme *Que horas ela volta?*: Seria possível pensar as imagens através de um devir-feminista? Deleuze e Guattari definem que: “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação” (2012, p. 18). Não trata, portanto, de algo que nos torna *realmente* outra coisa, mas refere-se a uma iminência, um trânsito. Produz a si próprio como uma alternativa à imitação pura e simples. “O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 18). Como sujeitos do devir em cena, Jéssica e Val são, assim, uma condição transitória, sem termos. Isso significa dizer que atravessam a narrativa *passando* de um devir a outro. Nessa conceituação, há um princípio de realidade que está nomeado numa experiência vivida onde várias durações conflitantes estão sobrepostas, coexistem e se comunicam. Se, nas palavras de Deleuze e Guattari: “[...] não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o” (1992, p. 219), somos, então, enquanto espectadoras/es, *parte* desse algo que “se torna” na duração do filme.

Proponho, assim, através do filme *Que horas ela volta?*, o *devir feminista* enquanto um caminho que é próprio de uma experiência dos feminismos, não deixando de contemplar sujeitos não mulheres, mas colocando-os em trânsito. Nesse sentido, pensar as narrativas ligadas aos fluxos de permanências e discontinuidades das mulheres no filme pode ser trabalhar um devir-feminista como potência que incida dos sistemas naturalizados de dominação como “sendo assim” e caminhem na direção de algo incontrolável.

É em busca desse descontrole que propus analisar o filme, entendendo que o incontrolável, o inesperado e o incomensurável são próprios de um *devir-feminista*. Um devir que emerge na indiscernibilidade do que é vizinho e estranho e que caminha em direção do *devir-imperceptível* nas distinções sexo-gênero-desejo. Pensar um devir feminista, assim, nos permite adentrar num devir-todo-mundo, sem o esvaziamento da diferença, mas engendrado nela, fazendo um mundo, ou vários, entre as zonas familiares e indiscerníveis.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *O que é a Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HARAWAY, J. Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 35-118.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. O que significa estética. Trad. R. P. Cabral. *Ymago Project*. Outubro, 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>. Acesso em: 12 mai 2013.
- _____. O Dissenso. In: NOVAES, Adauto. *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 367-382.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
20 de julho de 2017