



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

**A exclusão da mulher negra nos filmes de grande bilheteria do cinema brasileiro:
um olhar sobre a estrutura social na narrativa**

Mariani Carolina de Lima
Orientador: Prof. Guilherme da Rosa

Pelotas, Novembro de 2014

LIMA, Mariani Carolina. **A exclusão da mulher negra nos filmes de grande bilheteria do cinema brasileiro: um olhar sobre a estrutura social na narrativa.** Trabalho de Conclusão de Curso - Curso de Cinema e Audiovisual. Universidade Federal de Pelotas, 2014.

RESUMO

Este artigo pretende interpretar a exclusão da representação da mulher negra nas produções de grande bilheteria no cinema brasileiro contemporâneo através da observação de dois filmes da última década: *Se eu Fosse você* (2006), de Daniel Filho, e *De Pernas Pro Ar* (2010), de Roberto Santucci. Como ponto de partida, em vista de outras pesquisas, tem-se um cenário de exclusão dos personagens negros nas narrativas. A análise terá como enquadramento teórico a representação da identidade cultural, acerca do que propõe Stuart Hall (2014), e a questão da classe social, a partir da perspectiva de Jessé Souza (2003). Como interesse específico, a investigação recorta sobre filmes de grande bilheteria que estejam identificados com o *habitus* de uma possível “classe média”. Além disso, na representação da sociedade, conforme os filmes, busca-se interpretar o papel da mulher dentro da estrutura social.

Palavras-chave: Mulher Negra, Cinema Brasileiro, Representação, Estrutura Social.

LIMA, Mariani Carolina. **A exclusão da mulher negra nos filmes de grande bilheteria do cinema brasileiro: um olhar sobre a estrutura social na narrativa.** Trabalho de Conclusão de Curso - Curso de Cinema e Audiovisual. Universidade Federal de Pelotas, 2014.

ABSTRACT

This article aims to understand the lack of black women's representation at blockbuster productions in Brazilian's contemporary Cinema by analyzing two films of the last decade: *Se Eu Fosse Você* (2006), by Daniel Filho, and *De Pernas Pro Ar* (2010) by Roberto Santucci. As a starting concept, based on other studies, there is an exclusion scenario of the black characters in the narrative. The analysis will explore the representation of cultural identity, which Stuart Hall (2014) proposes, and the idea of social classes from Jesse Souza's perspective (2003). As a specific interest, this research cuts on blockbuster movies that are identified with the *habitus* of a possible "middle-class". Besides, when the society is somehow represented, like at the movies, for example, we seek to interpret the role of women within the social structure.

Keywords: Black women, Brazilian Films, Representation, Social Structure.

SUMÁRIO

Introdução	5
1. Identidade Cultural e Classe Social	9
1.1 Representação e Identidade Cultural	9
1.2 Classe social através de Jessé Souza	14
2. A exclusão da mulher negra na estrutura social em dois <i>blockbusters</i> brasileiros	19
2.1 As mulheres na estrutura social de <i>Se eu Fosse Você</i>	19
2.2 O discurso de empoderamento feminino excludente em <i>De Pernas Pro Ar</i>	23
Considerações Finais	26
Referências Bibliográficas e Filmográficas	29

Introdução

É possível dizer que o cinema possui um impacto significativo na formação social e na construção da identidade de uma nação ou de um determinado grupo de indivíduos. Além de ser uma forma de expressão, o audiovisual também pode ser um meio de representação de conceitos, ideias e crenças tanto individuais quanto coletivas. Através do cinema é possível, por exemplo, estudar como uma nação ou sociedade se representa ou gostaria de ser representada. Stuart Hall, autor da área de comunicação e cultura, diz, a respeito do conceito de representação e identidade cultural, que:

as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. (HALL, 2014, p.31, grifo do autor).

Esse discurso das culturas nacionais, além de refletir as identidades de uma nação, também implica, considerando o simbólico, a interferência de relações de poder e representação. Pode-se dizer que o audiovisual tem um papel preponderante na forma com que uma nação ou uma sociedade se representa. O próprio Hall (2008), ao referir-se ao caso caribenho pós-colonial, situa a representação dentro da expressão cultural do cinema. No caso deste, estas relações de poder sobre a representação são instituídas pelo pertencimento a um determinado campo artístico onde diretores e roteiristas têm uma relativa possibilidade de interferência. No Brasil, é possível observar que há uma predominância de, por exemplo, diretores, roteiristas e atores brancos, como aponta o estudo *A Cara do Cinema Nacional* (CANDIDO *et al*, 2014).

Essa predominância interfere, por exemplo, na ausência da representação negra feminina através de personagens ou na própria equipe da produção audiovisual. No panorama em que o negro se situa no cinema brasileiro, os resultados da investigação referida acima expõem, de alguma maneira, a questão da invisibilidade ao analisar de forma quantitativa a participação de homens e mulheres negras em 218 longas-metragens¹ produzidos entre 2002 e 2012. Segundo o trabalho, no período estudado, apenas 1% dos diretores são negros e 1% são pardos. Quanto aos roteiristas, 3% são pardos e 1% são negros. Ao observar a participação

¹ Cabe observar que, na pesquisa, documentários, curtas e filmes infantis não foram considerados.

feminina e negra nos resultados, chegamos à inexistência de diretoras e roteiristas negras, além de apenas 4% de negras e pardas entre as atrizes protagonistas dos filmes estudados. Mesmo sem uma análise aprofundada, é possível dizer que essa exclusão não condiz com a população negra e parda feminina que, segundo o censo de 2010, representa 27% da população brasileira assim autodeclarada.

Além da questão da representação da raça e gênero no cinema brasileiro, há um atravessamento social que se torna evidente a partir de algumas produções contemporâneas de grande bilheteria. Alguns desses filmes buscam representar uma estrutura social onde há uma hegemonia de um estilo de vida próximo às classes médias e altas, em paralelo ao período de crescimento econômico do país no final da última década. Neste momento viu-se o surgimento idealizado de uma “nova classe média”, pois, pela inclusão no consumo e o aumento da renda de parte da população brasileira, existiu a ideia de inserção em um novo estrato social. De forma empírica, é possível perceber uma relação temática do cinema brasileiro com este movimento econômico. Em paralelo, outras questões de representação social entram em jogo, a exemplo do “mito da democracia racial” e da exclusão naturalizada de mulheres negras no conjunto estético/narrativo.

Dentro deste quadro, o presente artigo versa sobre a questão da invisibilidade da mulher negra dentro do cinema brasileiro na última década, entre 2002 e 2012, a partir da seleção de filmes² que obtiveram uma bilheteria de mais de um milhão de espectadores no circuito comercial de salas de cinema. Entra, como interesse de pesquisa, a questão da classe social, ou seja, o papel que as representações das mulheres negras ocupam na estrutura social presente no universo dos filmes. Tal cruzamento refere-se à hipótese de que, em boa parte, o quadro de exclusão da mulher negra no cinema brasileiro, conforme demonstrado pelo estudo *A Cara do Cinema Nacional* (CANDIDO *et al*, 2014), pode estar relacionado a um ideal de representação de classe social onde os setores oprimidos pela sociedade não são representados, e quando há a representação, esta se dá através do olhar de uma maioria masculina e branca – como o estudo comprova quantitativamente – refletindo em uma sub-representação provocada pelo desconhecimento cultural dessa parcela da sociedade.

² A seleção final para a investigação resultou em dois filmes onde os personagens estão inseridos em uma representação de classe média e classe média-alta. No entanto, houve uma escolha prévia que envolveu diversos títulos, dentro do critério apresentado pela pesquisa, que não se mostraram produtivos para análise. Apesar do filme *De Pernas Pro Ar* não possuir uma personagem negra, ele se mostrou relevante por apresentar uma protagonista mulher.

Além de ter sido o período estudado pela investigação citada acima, trata-se de um momento de interesse para as questões do audiovisual, pois é possível identificar nesse tempo a expansão do mercado nacional, com a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), no ano de 2001, de diversos mecanismos de fomento e da formação de cursos técnicos e de graduação na área. A participação feminina negra no cinema brasileiro não acompanhou esse crescimento, sendo excluída nas produções ou representada de forma subrepresentativa, através de personagens irrelevantes para a trama ou de forma pejorativa. Cabe observar que, na televisão, a invisibilidade da mulher negra também é evidente, como mostra o estudo *Onde está o negro na TV pública?*, de Joel Zito Araújo. Conforme a pesquisa

é preciso que se faça, no Brasil, uma reflexão séria sobre essa disparidade entre a vida real e o que aparece na TV, e suas profundas consequências no processo de autoestima dos segmentos afro e índio-descendentes da população. (ARAÚJO, 2007, p.7).

Essa ausência, no campo audiovisual, também pode afetar a forma como a população negra se enxerga e se relaciona socialmente. O discurso e a representação no audiovisual é uma forma de poder simbólico, um olhar à mulher negra através da maioria masculina – e branca – no cinema brasileiro perpetua uma violência simbólica que, quando não invisibiliza, reafirma estereótipos que afetam a autoestima das mulheres. Da mesma forma, a questão da representação de uma classe social idealizada pode excluir as mulheres negras de uma sensação de pertencimento a esta “nova classe média”, e essa exclusão ao se tornar naturalizada, afasta o debate e uma análise mais aprofundada desse fenômeno.

Assim, o objetivo principal da pesquisa é interpretar a questão da ausência da mulher negra no cinema brasileiro através da estrutura social. De forma específica, será observada a maneira que se revela esse cenário de exclusão das representações negras femininas em produções do cinema brasileiro contemporâneo. A análise se dá no cruzamento das representações dominantes e subalternas, a partir dos textos fílmicos, com a classe social, na perspectiva de Jessé Souza (2003).

Como delimitação, no período de 2002 a 2012, a pesquisa definiu dois longas-metragens de grande bilheteria com público de mais de um milhão de espectadores no circuito comercial de salas de cinema. Segundo a definição de João Guilherme Barone Reis e Silva (2011), essa margem representa um filme de alto desempenho de bilheteria que pode ser considerado como grande circulação no contexto desta investigação. Desta margem, foram

selecionados filmes onde há presença de atrizes negras, sejam como protagonistas, coadjuvantes ou figurantes. Neste universo, interessaram os filmes que, de alguma maneira, trazem uma representação idealizada da classe social, especificamente das classes que não são subalternas. Sendo assim, será analisada a exclusão das representações femininas negras a partir do conjunto estético/narrativo dos filmes, que ocorre através das interações entre os personagens e a forma que são representadas visualmente. Os dois filmes selecionados pertencem, de alguma maneira, ao gênero comédia.

O primeiro filme para análise é *Se eu Fosse Você*, de Daniel Filho, que levou 3.644.956 espectadores ao cinema em 2006. O filme narra a experiência de um casal de classe média-alta que, após uma briga conjugal, acorda com os corpos trocados. Através do humor típico de comédias brasileiras retrata-se as dificuldades e superações que o casal enfrenta no dia-a-dia após essa “troca de corpos”. O segundo filme observado é *De Pernas Pro Ar* (2010), de Roberto Santucci, que teve uma bilheteria de 3.563.723 espectadores e conta a história de uma *workaholic*³ que perde o emprego devido a um equívoco referente à entrega de uma encomenda, sendo obrigada a buscar uma nova fonte de renda enquanto se acostuma à nova vida após se separar do marido. Esse filme, apesar de ter uma mulher como protagonista e mulheres coadjuvantes, não possui nenhuma atriz negra com falas, cabe ressaltar.

O conceito de representação e identidade cultural será revisado através dos estudos de Stuart Hall, principalmente em *A identidade cultural da pós-modernidade* (2014). Em paralelo, para compreender a questão da estrutura social, utiliza-se como base o livro *A Construção Social da Subcidadania*, de Jessé Souza (2003), que interpreta as consequências da exclusão do negro na visão que o sistema social tem e reproduz das camadas sociais menos favorecidas e como essas ideias ainda refletem na sociedade contemporânea, influenciando diretamente na questão da representação dos negros no Brasil.

Como procedimento metodológico, a investigação observará a costura estético/narrativa do papel das atrizes negras dentro do filme, nas situações onde há a representação, mesmo que ínfima, e como ela é expressa. O procedimento, de forma específica, ocorre, em grande parte, na observação da mulher negra a partir das representações femininas dominantes e subalternas presentes na narrativa. Ambas as representações podem ser definidas com base na posição que as personagens ocupam na estrutura social, dentro da

³ A palavra, já incorporada no cotidiano, descreve, literalmente, alguém que é viciado em trabalho.

diegese, além da própria construção e representação do personagem e sua integração, seja com outros personagens ou dentro de seu próprio contexto no espaço fílmico.

O trabalho tem uma proposta de estrutura dividida em duas partes complementares. A primeira delas consiste em uma revisão teórica acerca dos conceitos de identidade cultural e representação e classe social. A segunda é o momento de observação e análise dos filmes escolhidos.

1. Identidade Cultural e Classe Social

Nesta parte da pesquisa, faremos uma revisão teórica sobre representação e identidade, a partir de Stuart Hall. Além disso, também entra em foco a perspectiva da classe social em sua apropriação brasileira por meio dos estudos de Jessé Souza. Entre as duas teorias, há um fio-condutor relacionado ao sujeito que está presente na discussão da identidade e também da estrutura social, no caso de Souza, ao vincular a teoria do *habitus* de Pierre Bourdieu com a questão do *self*, de Charles Taylor. Embora pareça contraditório o olhar da estrutura que considere o sujeito, a teoria de Souza permite observar as classes sociais por meio de um esquema moral que perpassa os indivíduos. A escolha deste quadro teórico perpassa o interesse da pesquisa na medida em que a falta de representação da mulher negra, sob o ponto de vista da estrutura social, ocorre de forma complexa e considera tanto questões de representação como também da esfera social.

1.1 Representação e Identidade Cultural

Em vista da forma com que Stuart Hall pensa as questões de representação, a noção da identidade é definida por meio do discurso. Antes de pretender-se como um quadro de referência estável, a identidade e a representação social dos sujeitos ocorre por meio da operação discursiva. Para o autor, esse discurso é mutável e continua se alterando:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma

ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2014, p. 9).

Para entender esse processo, Hall distingue três concepções diferentes de identidade: a do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. No Iluminismo, a concepção da pessoa humana como indivíduo era totalmente centrada, unificada e imutável, sua identidade permanecia essencialmente a mesma do nascimento até a morte, independente de fatores externos ao sujeito. Era uma concepção mais individualista sobre a identidade do sujeito.

Na concepção da identidade do sujeito sociológico, é levada em consideração a interação entre o “eu” e a sociedade e como essa interação ajuda a construir a identidade da essência do *self*. Surge a consciência de que a identidade não é autônoma e autossuficiente, sua construção se dá através do contato com outras culturas, numa construção entre o interior e o exterior do sujeito. Essa contradição leva ao conceito de identidade do sujeito pós-moderno, que já não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. O sujeito assume diferentes identidades em diversos momentos e contextos, deslocando-as continuamente e, conseqüentemente, descentralizando-as. Um dos fatores que contribuiu para essa mudança de conceito acerca da identidade, além da modernidade tardia, é a globalização, como argumenta o autor: “a ‘globalização’ se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo” (HALL, 2014, p. 39).

Essa descentralização do sujeito é o resultado de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno. Há cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas que possuem relação direta com essa descentralização: a primeira delas refere-se aos conceitos do pensamento marxista, no século XIX. Com a redescoberta do trabalho de Marx, na década de 1960, a afirmação de que os “homens [*sic*] fazem a história, mas apenas sob as condições em que lhe são dadas” foi reinterpretada, e seus novos intérpretes leram isso no sentido de que

os indivíduos não poderiam de nenhuma forma ser os “autores” ou os agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos (materiais e culturais) que lhe foram fornecidos por gerações anteriores. (HALL, 2014, p. 22).

Segundo esses novos intérpretes, o marxismo corretamente entendido, deslocara qualquer noção de agência individual, conforme afirmou o estruturalista marxista Louis Althusser (1918-1989). Marx deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna ao colocar as relações sociais (modos de produção, exploração da força de trabalho, os circuitos do capital) e não uma noção abstrata do ser humano no seu sistema teórico. As duas proposições-chaves deslocadas seriam de que há uma essência universal humana e de que essa essência é atributo de “cada indivíduo singular”, o qual é seu sujeito real. Essa nova interpretação apesar de ter sido fortemente contestada por muitos teóricos humanistas, teve um impacto considerável sobre muitos ramos do pensamento moderno.

A “descoberta” do inconsciente por Freud resultou no segundo dos grandes “descentramentos” no pensamento ocidental do século XX. Segundo a leitura que pensadores psicanalíticos, como Jacques Lacan, fizeram dos conceitos de Freud, a imagem do “eu” é uma construção que a criança aprende apenas gradualmente e não é desenvolvida naturalmente a partir do interior do núcleo do “ser”, mas formada a partir da relação com os outros. A partir de sua interação com as práticas culturais, ocorre “sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual” (HALL, 2014, p. 24). Assim sendo, a identidade é um processo em andamento ao longo da vida do sujeito, mais relacionada à identificação que também se dá através da forma que nós imaginamos ser vistos pelos outros. Psicanaliticamente, essa procura pela “identidade” é uma tentativa de recapturar o prazer fantasiado da plenitude do “eu”.

O terceiro descentramento examinado por Hall está associado ao trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure que argumenta sobre não sermos os “autores” das afirmações que fazemos ou dos significados expressados pela nossa língua. Nessa perspectiva, “falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais” (HALL, 2014, p. 25). Os filósofos modernos influenciados por Saussure e pela “virada linguística”, como Jacques Derrida, acreditam que o falante individual não pode fixar o significado de uma forma legal – incluindo o resultado de sua identidade. As palavras são “multimoduladas”, ou seja, elas sempre carregam ecos de outros significados. “Tudo que dizemos tem um ‘antes’ e um ‘depois’ – uma ‘margem’ na qual outras pessoas podem escrever. O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (HALL,

2014, p. 26).

O quarto descentramento principal da identidade e do sujeito ocorre no trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault, onde é destacado um novo tipo de poder, o “poder disciplinar”, que se inicia ao longo do século XIX e chega ao seu desenvolvimento máximo no início do século XX.

O “poder disciplinar” está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo. Seus locais são aquelas novas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX e que “policiam” e disciplinam as populações modernas – oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante. (HALL, 2014, p. 26).

Esse poder disciplinar afeta a individualidade do sujeito e, conseqüentemente, sua identidade através da vigilância que acaba por fixa-la objetivamente no campo da escrita. “Quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (HALL, 2014, p. 27).

O quinto descentramento é o impacto social do feminismo, tanto como movimento social quanto como uma crítica teórica. A segunda onda do feminismo surgiu na década de 1960 e fez parte do grupo de “novos movimentos sociais”, juntamente com as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “terceiro mundo”, revoltas estudantis, movimentos negros e outros. Nesse momento histórico é importante ressaltar que esses movimentos refletiam o enfraquecimento ou fim da classe política e das organizações políticas de massa com elas associadas, além da sua fragmentação em vários e separados movimentos sociais. Essa fragmentação contribuiu para o nascimento de uma política de identidade, ou seja, uma identidade para cada movimento como o feminismo para as mulheres, a política sexual aos gays e às lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas e assim por diante. O *slogan* feminista dos anos 60 era “o pessoal é político”, questionando a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”, contribuindo para o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico. “O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade – a ‘humanidade’ –, substituindo-a pela questão da diferença sexual” (HALL, 2014, p. 28). Além disso, contribuiu para a politização da subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas), é um movimento

que se expandiu para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero, e que está sempre se reinventando.

Hall questiona também o conceito de “cultura nacional” e o que está acontecendo à identidade cultural na modernidade tardia. Essa cultura nacional é a forma como a identidade de um país é representada, como seu povo se representa ou gostaria de ser representado, é algo imaginado e idealizado que também pode ser uma forma de pertencimento e definição da identidade de uma nação. Uma cultura nacional é um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2014, p. 31), e são compostas de símbolos e representações, além de instituições culturais. Esses sentidos gerados sobre a “nação” contribuem para a identificação e conseqüentemente para a construção da identidade de um povo. Segundo Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. Segundo Hall, há cinco elementos principais que explicam a construção de uma identidade nacional.

A primeira é a *narrativa da nação*, que constitui das “histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (HALL, 2014, p. 31, grifo do autor). Essa narrativa consiste desde o imaginário geográfico de uma nação ao discurso sobre as características psicológicas típicas de um determinado povo, como o “jeitinho brasileiro”, por exemplo. Em segundo lugar há a ênfase nas origens, na tradição e na intemporalidade. Esse discurso promove a continuidade, o “despertar” de um tempo que outrora era próspero, o “voltar às origens” de um povo. “Os elementos essenciais de caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história” (HALL, 2014, p. 32).

A terceira estratégia discursiva é a *invenção da tradição*, onde certos hábitos são reproduzidos com a crença de que eram “velhos hábitos”, a fim de perpetuar uma tradição inventada propositalmente ou não: “Nada parece ser mais antigo e vinculado ao passado imemorial do que a pompa que rodeia a monarquia britânica e suas manifestações cerimoniais públicas. No entanto... na sua forma moderna, ela é o produto final do século XIX e XX” (HOBSBAWM & RANGER *apud* HALL, 2014 p. 32).

O *mito fundacional*, quarto exemplo de narrativa da cultura nacional, consiste em

narrar em um passado bem distante uma história sobre a origem da nação, sem se preocupar em tempos “reais”, passando essa narrativa para um tempo “mítico” e confuso. Esse mitos ajudam povos desprivilegiados a “conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis” (HOBSBAWM & RANGER *apud* HALL, 2014, p. 33). Essas narrativas precedem as rupturas da colonização, através de uma história alternativa ou uma contranarrativa. A quinta ideia de cultura nacional é, muitas vezes, simbolicamente baseada na crença de um povo puro, original. “Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo [*folk*] primordial que persiste ou que exercita o poder” (HALL, 2014, p.33, grifo do autor).

1.2 Classe social através de Jessé Souza

O sociólogo Jessé Souza, em sua produção científica, observa a questão da classe social por um viés da reprodução social, com origem em Pierre Bourdieu. No entanto, também realiza um cruzamento entre as teorias do teórico francês com as do filósofo canadense Charles Taylor. Este segundo imprime ao pensamento uma possibilidade de apreensão da “questão moral” como elemento presente na estrutura social. Esta questão está ligada diretamente às questões do sujeito e da representação tematizadas por Stuart Hall. Nesta revisão, o foco principal é a interface com as ideias de Taylor, dentro do pensamento de Jessé Souza.

Na primeira parte do livro *A Construção Social da Subcidadania*, Jessé Souza contextualiza, comparando as teorias de Charles Taylor e Pierre Bourdieu, o surgimento do conceito de classes sociais na modernidade periférica e a naturalização da desigualdade social. Jessé Souza vincula a teoria do reconhecimento social a uma teoria das distinções sociais, revelando seu potencial legitimador de diferença.

A mente tem o poder de suspender e dirigir desejos e sentimentos e, portanto, o poder de não só se remodelar de acordo com princípios escolhidos aleatoriamente, mas também do hábito e da autoridade local. O controle racional pela vontade conduz a uma nova e radical maneira de auto-objetificação. (...) É esse novo tipo de desengajamento radical que Taylor chama de “self pontual” ou “neutro”. É claro que isso exige o “treinamento” em práticas sociais e institucionais disciplinadoras e não apenas o aprendizado por meio das “teorias”. (SOUZA, 2003, p. 29-30)

Essa nova forma de perceber o *self* cria um ideal de auto-responsabilidade que

possibilita um novo sentido de “dignidade”. Passar a viver de acordo com esse ideal conduz à transformação do “eu” e naturalização do “*self* ideal”. Essas ideias se tornam “práticas sociais” que são naturalizadas conforme suas origens são esquecidas. Para Taylor, a noção da “vida cotidiana” deveria ser acrescida à ideia do *self* pontual para a compreensão da configuração moral presente no contemporâneo.

A revolução de que fala Taylor é a que define a hierarquia social. Na Antiguidade clássica a vida contemplativa era exaltada por oposição à vida prática, mas com a sacralização do trabalho manual e simples, de origem luterana e depois genericamente protestante, a hierarquia social foi redefinida.

Taylor percebe que as bases sociais para uma revolução de tamanhas consequências devem-se à motivação religiosa do espírito reformador. Ao rejeitar a ideia do sagrado mediado, os protestantes rejeitaram também toda a hierarquia social ligada a ela. (...) Desse modo, abre-se espaço para uma nova e revolucionária (dado o seu potencial equalizador e igualitário) noção de hierarquia social que passa a ter por base o *self* pontual tayloriano, ou seja, uma concepção contingente e historicamente específica de ser humano, presidido pela noção de calculabilidade, raciocínio prospectivo, autocontrole e trabalho produtivo como os fundamentos implícitos, tanto da sua auto-estima quanto do seu reconhecimento social. (SOUZA, 2003, p.31).

Esse tema do reconhecimento de Taylor é o mote central para a percepção dos conflitos específicos do mundo contemporâneo, necessários à atribuição de respeito e auto-estima. Há duas formas de reconhecimento: uma universalizante, caracterizada pelo princípio da dignidade; e outra particularizante caracterizada pelo princípio da autenticidade. “Reconhecimento, por estar ligado as formas de atribuição de respeito e auto-estima, é percebido como vinculado às questões da formação da identidade individual e coletiva” (SOUZA, 2003, p.35). Na citação a seguir de Taylor, essa questão é melhor qualificada:

A tese é a de que a nossa identidade é em parte formada pelo reconhecimento ou pela ausência deste. Muito frequentemente, nos casos de falso reconhecimento (misrecognition) por parte dos outros, uma pessoa ou um grupo de pessoas pode sofrer um prejuízo real, uma distorção efetiva, na medida em que os outros projetam nele uma imagem desvalorizada e redutora de si mesmos. Não reconhecimento e falso reconhecimento podem infligir mal, podem ser uma forma de opressão, aprisionando alguém em uma forma de vida redutora, distorcida e falsa... Nessa perspectiva, não-reconhecimento não significa apenas a ausência do devido respeito. Ele pode infligir feridas graves à alguém, atingindo as suas vítimas como uma mutiladora auto-imagem depreciativa. (TAYLOR *apud* SOUZA, 2003, p. 35).

O ideal de autenticidade que nasce através de Taylor consolida-se mais

tardamente, eliminando de plano a definição da identidade com base em papéis sociais já dados. “A definição da identidade, partindo do ideal de autenticidade implica precisamente uma reação tanto em relação à pressão por conformidade social, quanto em relação a uma atitude instrumental em relação a si mesmo” (SOUZA, 2003, p.36). Taylor tematiza a percepção de um campo duplo para o tema da autenticidade em dois momentos: o primeiro se refere ao aspecto coletivo que tem a ver com a “política da diferença”, ou seja, é uma questão “da identidade única de certo grupo social, normalmente minoritário pelo menos em termos de poder relativo, e que tem que se proteger contra a assimilação por uma identidade majoritária ou dominante” (SOUZA, 2003, p.36). O segundo momento, segundo Taylor, se refere à dimensão existencial do ideal da autenticidade, onde sua trivialização resulta em uma perda na profundidade e coerência, em favor de uma perspectiva auto-referida que Taylor chama algumas vezes de *quick fix* (solução rápida e superficial).

Nas sociedades periféricas, o ideal de autenticidade se impõe através de um conjunto de temáticas relacionadas à dignidade. O que interessa no estudo de Jessé Souza são as repercussões da discussão sobre os princípios que regulam a nossa atribuição de respeito, e como esse “reconhecimento social” atua na sociedade periférica, sobretudo na brasileira, que é tão peculiar e constitui, num contexto formalmente democrático, aberto e pluralista, cidadãos de primeira e segunda classe. Nesse contexto, o conceito de respeito “atitudinal” de Taylor se torna evidente em separação ao respeito no sentido jurídico.

Interessa-me tentar construir um quadro de referência conceitual que nos permita ir além da descrição fenomenológica das situações que espelham respeito ou falta dele, especialmente no seu sentido “atitudinal”, infra e ultra jurídico, tentando por a nu o ancoramento institucional que lhe confere boa parte de sua opacidade e eficácia, permitindo que nossa vida cotidiana seja perpassada por distinções, hierarquias e princípios classificatórios não percebidos enquanto tais. (SOUZA, 2003, p. 38).

Explicitar esses princípios pode ajudar a identificar os mecanismos operantes na distinção social entre classes e grupos distintos em sociedades determinadas, esses “operadores simbólicos” que hierarquizam e classificam as pessoas como dignas de apreço ou desprezo. “Pode também nos esclarecer de que modo disfarçado e intransparente instituições aparentemente neutras implicam, na verdade, na imposição subliminar de critérios particulares e contingentes com seus beneficiários e vítimas muito concretas” (SOUZA, 2003, p.39). Taylor possibilita conferir sentido e relevância moral a aspectos “naturalizados” da realidade social, seja na dimensão da vida cotidiana ou especialmente na dimensão

institucional. Jessé Souza em seu estudo complementa a teoria de Taylor com a de Bourdieu para explicar melhor o tema do reconhecimento:

(...) sua ênfase no tema da autenticidade significa também a sua aceitação, pelo menos tendencial, da ideologia “da igualdade de oportunidades” que comanda outro pólo do tema do reconhecimento, que é o conjunto de questões que tem a ver com dignidade. Nesse campo, talvez o mais significativo para a análise da naturalização da desigualdade que assola a maioria dos países periféricos, sua análise, ainda que fundamental como ponto de partida, precisa ser complementada por outras perspectivas mais sensíveis à força mistificadora de princípios aparentemente universais. (SOUZA, 2003, p. 39).

Para Jessé Souza, o impacto mais marcante da sociologia de Pierre Bourdieu é o desmascaramento sistemático da “ideologia da igualdade de oportunidades”, processo simbólico típico das sociedades avançadas do capitalismo tardio.

O melhor do talento investigativo de Bourdieu é dedicado precisamente a desvelar e revelar as formas opacas e distorcidas nas quais a luta de classes e entre frações de classe assumem na modernidade tardia. Essa estratégia de desilusionismo tem como fio condutor desconstruir as máscaras que constituem a base da dominação e da opressão social no sentido mais amplo e que garantem sua legitimidade e aceitação. O desafio seria demonstrar, como diz Mauss, numa bela citação amada e repetida várias vezes por Bourdieu: “Como as sociedades continuamente se pagam com a moeda falsa dos seus sonhos” (SOUZA, 2003, p.41).

Jessé destaca a crítica de Bourdieu às duas opções teóricas nas ciências sociais contemporâneas: o objetivismo de Lévi-Strauss e o subjetivismo de Jean-Paul Sartre. “A crítica principal ao estruturalismo refere-se ao engano de partir da ilusão da autonomia de dado código simbólico as expensas das condições sociais que definem seu uso oportuno” (SOUZA, 2003, p.42). A resposta de Bourdieu ao dilema do objetivismo/subjetivismo sugere uma relação entre estrutura, *habitus* e práticas.

O conceito de *habitus* permite sair da prisão do realismo da estrutura na medida em que se apresenta como a forma pela qual a “necessidade” exterior por ser introjetada, mais que isso, “encarnada” e “incorporada” pelos agentes. O *habitus* seria um sistema de estruturas cognitivas e motivadoras, ou seja, um sistema de disposições duráveis inculcadas desde a mais tenra infância que pré-molda possibilidades e impossibilidades, oportunidades e proibições, liberdades e limites de acordo com as condições objetivas. Nesse sentido, as disposições do *habitus* são em certa medida “pré-adaptadas” às suas demandas. (SOUZA, 2003, p.43-44).

O *habitus*, por ser considerado um esquema de conduta e comportamento, passa a gerar práticas individuais e coletivas, é uma espontaneidade sem consciência ou vontade.

“Sendo o produto de um conjunto de regularidades objetivas, o *habitus* tende a gerar toda uma série de comportamentos ‘razoáveis’ e de ‘senso comum’ que são possíveis dentro dos limites dessas regularidades” (SOUZA, 2003, p.44). Jessé Souza ainda complementa que a existência dessas disposições ajustadas a uma finalidade possibilita a reprodução institucional, é o *habitus* que produz a “mágica social” que “transforma” as pessoas em instituições.

Nesse sentido, o filho mais velho e herdeiro, o homem por oposição à mulher, são diferenças instituídas que tendem a transformar em distinções naturais. As instituições, desse modo, precisam estar objetificadas não apenas em coisas e lógicas de funcionamento que transcendam os agentes, mas têm também que estar representadas nos “corpos” e em disposições de comportamento durável. O *habitus*, nesse sentido, torna a questão da “intenção” supérflua já que as práticas cotidianas são automáticas e impessoais. Existe uma unidade de sentido compartilhada, que transcende indivíduos em grupos específicos, que é precisamente onde Bourdieu vê a possibilidade da constituição de um senso comum como o efeito da harmonização entre o sentido objetivo e o sentido prático levada a cabo pelo *habitus*. (SOUZA, 2003, p. 45).

Segundo Bourdieu, toda sociedade constrói mecanismos que mascaram relações de dominação, operantes em todas as dimensões sociais. Ou seja, para Jessé Souza, toda sociedade pré-moderna ou moderna tende a naturalizar relações sociais que são contingentes e constituídas socialmente, conceito que Bourdieu tende a chamar de “capital simbólico”.

Uma consequência extremamente interessante da quebra da ilusão criada pelo capital simbólico é o aparecimento da noção de “trabalho” como separada da noção de “atividade”. (...) O “descobrimento” do trabalho pressupõe o desencantamento da natureza e sua redução à dimensão econômica. A “atividade” cessa de ser vista como um “tributo” pago à sociedade, para ser percebido como um objetivo demarcadamente econômico. (SOUZA, 2003, p.48).

O capital simbólico é um tipo de dominação simbólica, mascarada e também ambígua: “A conversão do capital jamais é automática e implica sempre doação constante e pessoal também do dominador. O custo é pessoal em tempo, esforço e obrigações” (SOUZA, 2003, p.49). Na falta da objetificação de capital, a dominação simbólica assume a forma pessoal, enquanto que na sua presença, assume a forma impessoal, o que implica a opacidade e o automatismo típico dos mecanismos que estão além da compreensão e do poder dos indivíduos (SOUZA, 2003, p. 49).

2. A exclusão da mulher negra na estrutura social em dois *blockbusters* brasileiros

Neste momento, serão observados e interpretados, separadamente, os dois filmes que foram apresentados na introdução, a fim de investigar a ausência de mulheres negras na estrutura social fictícia das personagens protagonistas. Serão considerados os aspectos narrativos presentes no texto fílmico e a análise das cenas selecionadas será realizada de forma cronológica respeitando a linha do tempo apresentada no filme e o desenvolvimento das personagens.

2.1 O “falso reconhecimento” da mulher negra na estrutura social de *Se eu Fosse Você*

Neste filme de Daniel Filho, os protagonistas Helena e Cláudio são apresentados logo no início da narrativa onde é revelado ao espectador seus hábitos ao acordar e se preparar para o trabalho, a fim de reforçar a diferença de gênero dos protagonistas e a forma como eles lidam com tarefas corriqueiras. Esse recurso narrativo que estabelece as diferenças na forma de agir dos personagens é o fio que conduz ao acontecimento onde ambos literalmente “trocam de corpo”, e só assim conseguem entender as diferenças e dificuldades do universo de cada ser humano, no caso entre homens e mulheres. As relações de poder já se estabelecem nos primeiros minutos do filme, onde a responsabilidade de acordar a filha do casal é atribuída à Helena, interpretada pela atriz Glória Pires, personagem que também tem o hábito de acordar seu marido, Cláudio, que é interpretado por Tony Ramos. De alguma maneira, essa dicotomia de gêneros pode ser compreendida com uma definição de Joan Scott: “gênero é um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1990, p. 14). O filme, em sua proposta narrativa, traz de maneira evidente essas diferenças sociais relacionadas ao gênero.

O ambiente vivido pelos personagens pressupõe que pertencem à família de classe média-alta, devido ao alto padrão da casa onde moram, o estilo de seus carros e por possuírem uma empregada doméstica, apesar desse detalhe não ser necessariamente um diferencial de renda relacionado às classes dominantes. Cida, interpretada por Maria Gladys também é apresentada no início. Essa empregada é branca e mais velha que os protagonistas, sua postura lembra um pouco o estereótipo de “mãe-preta” abordado no livro *O Negro Brasileiro e o Cinema*, de João Carlos Rodrigues e que foi gradualmente substituído nos filmes brasileiros

por uma versão contemporânea – e branca – desse arquétipo.

Esse já é um arquétipo tipicamente oriundo da sociedade escravocrata brasileira, onde tantas vezes o filho do sinhô branco era amamentado por uma escrava negra. Foi muito celebrada em poemas sentimentais, sendo costumeiramente apresentada como sofredora e conformada, o que a aproxima dos pretos-velhos. Em geral, sacrifica-se pelo filho branco, e, nem sempre reconhecida, morre quase santificada. (RODRIGUES, 2001, p.32).

Nessa primeira aparição da personagem há um breve diálogo com Cláudio, onde ambos falam sobre respeito mútuo em tom de brincadeira. Esse tipo de relação entre patrão e empregada é uma característica tipicamente brasileira e possui resquícios escravistas, assim como a própria profissão de empregada doméstica, onde negras e pardas fazem parte de 60% das trabalhadoras na categoria⁴, segundo pesquisas do DIEESE (Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos) realizadas entre 2012 e 2013.

Jessé Souza trata dessa especificidade acerca da relação entre o patriarcalismo e as relações de servidão baseado no contexto da escravidão brasileira e da análise de Gilberto Freyre:

É precisamente nesse ambiente saturado de paixões violentas que surge o tema da “ambiguidade” e da “imprecisão” do argumento freyreano apontado por tantos autores. A questão é real e significativa referindo-se à forma peculiar em que uma sociedade singular vinculava umbilicalmente despotismo e proximidade, enorme distância social e íntima comunicação. (SOUZA, 2003, p. 104).

Na dinâmica dessa cena, Cida questiona Helena sobre a necessidade de uso de seu uniforme de empregada na confraternização de 50 anos de Cláudio. Ela protesta contra o uniforme sem sucesso e quando informada sobre não precisar trabalhar até tarde porque haverá um serviço de *buffet*, complementa que não gosta de pessoas “metidas em sua cozinha”. Essa relação da empregada com o ambiente doméstico de um universo onde ela não está inserida é uma das características do capitalismo – onde o indivíduo se define através do seu trabalho – e também uma forma de dominação simbólica através do discurso – e da ilusão – de pertencimento àquele lugar. Novamente as relações de poder são estabelecidas, desta vez entre a “patroa” e a empregada.

Num segundo momento é apresentado o ambiente de trabalho de Cláudio, uma

⁴ As empregadas domésticas negras/pardas constituem cerca de 60% do total, e na média do País recebem menos por hora trabalhada do que as não negras (R\$ 3,96 e R\$ 5,06 em 2011).

agência de publicidade. Esse é o momento da primeira aparição da única personagem negra do filme, Márcia, interpretada pela atriz Maria Ceíça. Ela aparece interagindo com Cláudio junto de outros colegas de trabalho e faz uma sugestão sobre as cores da arte-final de uma propaganda de cerveja. Cláudio rejeita a observação dizendo que “amarelo é uma cor que lembra canja” – cabe ressaltar que Márcia nesse momento está usando uma blusa amarela, o que sugere um discurso que vai além da questão profissional entre eles, e relembra o conceito de competência estética, de Bourdieu:

A competência estética para Bourdieu é uma função da combinação entre tempo escolar e origem familiar. A observação científica (...) demonstra que os gostos e necessidades culturais estão em relação direta com a socialização familiar e o grau de escolaridade. O “gosto”, longe de ser uma qualidade inata como pressupunha Kant, seja aquele que se refere às escolhas cotidianas, seja aquele que se refere às escolhas “artísticas”, corresponde a uma hierarquia social dos consumidores o que o predispõe admiravelmente a servir como “marca de classe”. (BOURDIEU *apud* SOUZA, 2003, p.54).

Após algumas cenas, em uma segunda aparição da personagem, estão Márcia, Cláudio e sua assistente Cíbele, interpretada por Danielle Winits apresentando o conceito da propaganda de cerveja citada anteriormente, onde o cliente sugere que o cartaz precisa de uma cor mais ensolarada – no caso o amarelo. Márcia justifica dizendo que foi pensada outra opção de cor, porém é interrompida bruscamente por Cláudio e sua assistente Cíbele, que usa de seus atributos físicos para “distrair” os clientes e conseguir a aprovação, com sucesso. Deixando a questão da objetificação do corpo da mulher, claramente explícita da cena, o que chama a atenção é a falta de reconhecimento e espaço que Márcia adquire na narrativa nos dois breves momentos em que ela é apresentada. Trata-se de uma situação de subalternidade, naturalizada na sociedade brasileira, onde a mulher negra não tem voz mesmo tendo algo a dizer. Como destacado anteriormente, Taylor diz que o reconhecimento está diretamente ligado à formação da autoestima e da identidade do sujeito, e “inclusive, considera que as democracias modernas deveriam ser avaliadas a partir da forma como elas tratam as minorias” (TAYLOR *apud* SOUZA, 2003, p.67).

A personagem Márcia, apesar de sofrer essa falta de reconhecimento, não reivindica seu espaço e age de forma passiva, onde parece se sentir conformada com a situação de inferioridade. Há uma hierarquia valorativa implícita nas relações desse ambiente de trabalho, que segundo Taylor, contribui na formação do *self* pontual, onde o sujeito almeja

um

controle da razão sobre emoções e pulsões irracionais, interiorização progressiva de todas as fontes de moralidade e significado e entronização concomitante das virtudes do autocontrole, auto-responsabilidade, vontade livre e descontextualizada e liberdade concebida como auto-remodelação em relação à fins heterônomos. Esse conjunto articulado e referido mutuamente de virtudes passa a ser, com seu crescente ancoramento institucional, o alfa e ômega da atribuição de respeito e de reconhecimento social, por um lado, e pressuposto objetivo da própria auto-estima individual, por outro. (SOUZA, 2003, p. 73).

Na terceira aparição de Márcia no filme, a personagem conversa rapidamente com Cláudio sobre a campanha de *lingerie*, e é interrompida novamente no momento em que vai dar uma sugestão. Essa aparição é extremamente rápida, com menos de cinco segundos, e conduz à sua próxima e quarta aparição. Na quarta e quinta aparição de Márcia no filme, Helena já “trocou de corpo” com Cláudio, sendo “obrigada” a aparecer na agência em que o marido trabalha para apresentar o conceito da propaganda de *lingerie*. O curioso nessa cena é que Márcia não é interrompida quando tenta defender “Cláudio”⁵ diante da rejeição do conceito da propaganda, porém novamente ela parece não ser ouvida. Dar voz ao personagem excluído da sociedade é também uma forma de reconhecimento e política de inclusão, a naturalização dessa falta de discurso é uma reflexão da falta de reconhecimento da necessidade de inclusão: “a verdadeira aposta (em uma forma de luta política) não está nas reivindicações explícitas (...) mas no direito fundamental de ser escutados e reconhecidos como iguais na discussão” (ZIZEK, 2007, p.27).

A próxima aparição de Márcia é fora do ambiente de trabalho, na confraternização de 50 anos de Cláudio realizada em sua casa, onde entre figurantes – em sua maioria brancos e jovens – estão presentes os colegas de empresa de Cláudio. Márcia aparece durante alguns segundos sendo assediada por outro colega da agência de publicidade. Apesar da personagem Cíbele – secretária de Cláudio – ser a mais sexualmente objetificada na trama, apenas a personagem de Márcia é de fato assediada, mesmo que em tom de brincadeira. A observação sobre a personagem Cíbele serve para ilustrar como o tratamento entre mulher branca e negra mostra-se como diferente dentro do filme e, de certa forma, dentro do cinema brasileiro. Um dos estereótipos comuns neste contexto – e no imaginário popular – é o da “mulata boazuda”, também abordado no livro *O Negro Brasileiro e o Cinema*, de João Carlos Rodrigues: “Ao

⁵ O nome do personagem entre aspas indica a troca de corpos entre o homem e a mulher dentro da narrativa.

exaltar a Mulata Boazuda, esses filmes machistas na realidade estão exaltando a sua parte branca, além de humilhá-la como mulher, reduzindo-a a um mero objeto de prazer sexual” (RODRIGUES, 2001, p.53). Há um equívoco do imaginário social fomentado por esta expressão presente nos filmes brasileiros a respeito de cantadas e assédios, que acabam sendo interpretados como elogios e não uma ofensa e invasão do espaço da mulher. É necessário observar essa cena em particular para além do que ela representa, que já é uma situação embaraçosa embora a personagem tenha levado “em tom de brincadeira”, qual mensagem se quis transmitir – mesmo que pré-reflexivamente – a respeito do corpo da mulher negra, e como essa mensagem afeta na construção de sua identidade e autoestima.

Também, cabe observar que nestas relações de assédio, apesar de ocorrerem em todas as camadas sociais, uma das motivações é a sensação de superioridade que não deve ser mensurada apenas pela questão econômica. A dimensão simbólica do assédio, desta maneira, possui também uma leitura que pode ser feita socialmente, quando a posição na estrutura entra como um elemento que contribui para o cerceamento e a objetificação do gênero feminino, mais uma vez ocorrida de forma naturalizada.

Apesar da personagem Márcia – que aparece durante nove breves vezes ao longo do filme – ter um leve desenvolvimento ao longo da trama, essa evolução pode se justificar mais pela “troca de corpo” entre Helena e Cláudio do que através de uma forma de reconhecimento. A inserção dessa personagem negra, de alguma maneira, representa, na estrutura social presente no filme, a questão da “invisibilidade” dos mecanismos de exclusão de gênero, raça e etnicidade que, conforme Souza, “estão por trás da divisão entre classes se legitimam a partir de critérios que parecem também legitimar a desigualdade entre homens e mulheres, ou entre brancos e negros” (2003, p. 78).

2.2 O discurso de empoderamento feminino excludente em *De Pernas Pro Ar*

No filme *De Pernas Pro Ar* (2010), apesar de conter protagonistas femininas e uma tentativa de discurso de “empoderamento feminino”, não há nenhuma negra entre o elenco principal e essa invisibilidade chega a tal ponto em que a primeira aparição de uma mulher negra no filme é aos 30 minutos, onde a mesma não tem nenhuma fala. Mesmo assim, o filme chegou a faturar uma bilheteria de 3.563.723 de espectadores, e sua sequência

realizada em 2012 conseguiu superar esse número, chegando a 4.846.259 de espectadores apenas nos cinemas.

Logo nas primeiras cenas é mostrado o dia-a-dia da personagem principal Alice, interpretada por Ingrid Guimarães. Esse momento serve para reforçar a ideia de que a personagem é uma *workaholic*, trabalha em um ambiente rodeado de homens e deixa a sua família em segundo plano, contrariando seu marido que pede um tempo na relação. Alice mora em um apartamento no Rio de Janeiro, também possui uma empregada e aparentemente faz parte da classe média. Rosa, interpretada por Cristina Pereira, é a empregada doméstica de Alice. Ela é branca, mais velha que a protagonista, também é ignorada pelos personagens e usada como recurso humorístico na maioria das cenas. Apesar de não ser tão humilhada quanto a empregada Cida de *Se Eu Fosse Você*, ela possui semelhanças aos estereótipos já abordados na análise anterior. Nesse filme, por não haver nenhuma personagem negra, foram observados alguns momentos de exclusão da mulher negra em situações onde há uma tentativa de inserção da diversidade através dos personagens coadjuvantes e figurantes.

É possível destacar a situação retratada após a demissão de Alice por causa de uma troca de pacotes feita pelo zelador do prédio onde a protagonista vive. O pacote pertencia a Marcela, interpretada por Maria Paula, e a cena mostra o momento onde Alice devolve o pacote para Marcela e ambas começam uma parceria profissional – vendendo produtos eróticos – e amizade que permanece ao longo do filme. Nesse momento, Marcela está fazendo uma reunião em sua casa com as moradoras desse prédio, essa cena é pertinente por mostrar um padrão de pessoas que residem nesse apartamento, onde não há nenhuma negra inserida. Cabe ressaltar que a trama se passa no Rio de Janeiro e, de alguma maneira, por uma observação empírica da constituição deste espaço urbano, parece não haver correspondência com esta representação da cidade o fato de não haver nenhuma moradora negra no prédio, mesmo que em estratos sociais médios, a multiculturalidade brasileira parece anular-se na busca de um ideal de cultura nacional, fenômeno questionado por Stuart Hall,

(...) não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? (HALL, 2014, p.35).

Outro momento é quando Alice está em uma “balada” com Marcela. A falta de

frequentadores negros é evidente no local, mas o que chama a atenção é que nesse momento há a primeira aparição direta de uma personagem negra na cena em que Alice vai ao banheiro feminino sob efeito de drogas. Alice entra no banheiro e é mostrada no enquadramento da câmera com uma mulher negra mais velha, de uniforme e deitada ao lado da pia onde parece estar dormindo ou desmaiada. Essa personagem não esboça nenhuma reação à interação de Alice, continuando imóvel durante toda a breve cena, não reagindo nem quando Alice a abraça e diz “você é uma pessoa maravilhosa!”. Essa situação no filme pretendia retratar uma situação cômica vivida por Alice, a fim de mostrar que ela estava bem alterada de si. O curioso é que essa é a única situação onde Alice interage com uma mulher negra, mesmo trabalhando diretamente com vendas que presume um público-alvo variado. Essa cena de poucos segundos reforça a estrutura excludente da mulher negra através do discurso de falso reconhecimento e naturalização da desigualdade. Segundo Hall, no sujeito sociológico, a construção da identidade se dá através do contato com outras culturas, e essa falta de interatividade contribui para a exclusão da identidade da mulher negra, promovendo uma violência simbólica que se dá através do silêncio da personagem figurante e do falso reconhecimento no discurso da protagonista, que faz elogios a uma mulher negra representada de forma passiva perante a narrativa.

Apesar de Alice e Marcela trabalharem com a venda de produtos eróticos, premissa explorada durante o filme com a tentativa de popularizar e quebrar o preconceito sobre o tema, apenas uma cliente negra é mostrada durante todo o filme. Trata-se de uma personagem sem fala, com roupas típicas da Bahia, interpretando o estereótipo de “baiana”, mostrada de forma alegórica e não como um ser humano. Nas situações onde são mostrados os clientes da loja de Alice e Marcela, pode ser observada uma tentativa de inserção de excluídos, como casais homossexuais – tanto femininos quanto masculinos – por exemplo. Não foram mostrados clientes negros além da “baiana”, porém cabe ressaltar que nos créditos finais do filme há uma cena excluída de um casal de negros perguntando sobre a eficácia de um “aumentador de pênis”. Apesar dessa cena não pertencer ao filme, ela é relevante por reforçar um ponto de vista clichê e estereotipado quando se trata da sexualidade negra.

Se antes a representação da mulher negra estava associada ao sexo, como as personagens sexualmente estereotipadas do cinema, televisão e literatura brasileira demonstravam, nesse filme a sexualidade da mulher negra é inexistente. A desassociação da mulher negra ao sexo, em princípio, poderia contribuir para a compreensão das identidades de

gênero e também poderia ser uma forma de reconhecimento que não a reduz a um objeto sexual. Porém, em um filme onde um dos discursos de empoderamento é sobre a necessidade de toda mulher ter direito a um orgasmo, essa dessasociação pode conter um discurso implícito de que a mulher negra está excluída deste “direito” enquanto sujeito autônomo, sendo que a forma de vivência da sexualidade mostrada através da narrativa, no uso de produtos eróticos, parece ser um privilégio de determinada raça. Neste caso, esta identidade contempla mulheres que não são negras e, além disso, na linha do que propõe a investigação, pertencem a um estrato social identificado com as classes médias, em sua maioria. O discurso de autonomia sexual não chega à mulher negra, que é excluída na representação também como ser humano, limitando-se a representações alegóricas de poucos segundos.

Em uma interpretação mais geral da obra é possível perceber que a proposta de um discurso de “empoderamento feminino” presente no filme, implicitamente, a partir da articulação com o gênero da comédia, parece ter um atravessamento de classe social. A proposta de uma vida de sucesso profissional, de acordo com o que é representado pela protagonista, é uma restrição identificada com um *habitus* e um estilo de vida, de alguma maneira, próximo ao das classes médias e objetivamente bastante distante do contexto social da maioria das mulheres brasileiras. Quando é observada a representação racial e étnica neste universo, em ambos os filmes observados, o resultado é a exclusão sumária da possibilidade de inserção da mulher negra neste estilo de vida identificado com diversos filmes que, de alguma forma, buscam uma representação fetichizada da classe média no cinema brasileiro de grande público.

Considerações Finais

A pesquisa pretendeu interpretar a questão da invisibilidade da mulher negra, em consequência da naturalização da exclusão. No contexto brasileiro, deve-se ressaltar que a abolição tardia da escravatura ainda carrega influências no modo de pensar e agir da sociedade, embora haja um equívoco de que são questões superadas e o racismo não exista mais. Jessé Souza cita a importância de contextualizar a escravidão ao analisar essa questão:

Existe algo de sintomaticamente psicanalítico no “esquecimento brasileiro em relação à escravidão”. [...] No entanto, a surpresa maior é não encontrar na imensa maioria dos nossos melhores interpretes e pensadores sociais, o tema da escravidão como o fio condutor da análise. (SOUZA, 2003, p. 102-103).

Levando em consideração a exclusão histórica dos negros e pardos no mercado de trabalho e no acesso a estudos, a invisibilidade no audiovisual pode ser melhor interpretada, principalmente através dos conceitos da revisão teórica, sobretudo a interpretação de Taylor através de Jessé Souza, a fim de compreender a influência de fatores culturais e simbólicos.

Ao contrário de uma concepção essencialista de cultura que a percebe como uma entidade holística e indiferenciada, a exemplo das investigações que supõem uma herança cultural secular pré-moderna para as sociedades periféricas, como se as mesmas fossem infensas a eficácia de instituições do peso estruturante de mercado e Estado, temos aqui um modelo de análise que permite perceber como escolhas culturais e valorativas contingentes adquirem eficácia singular precisamente ao se travestirem, nos seus efeitos, de princípios neutros, universais e meritocráticos. (SOUZA, 2003, p. 78).

A exclusão das mulheres negras no cinema brasileiro é evidente. E, apesar da mulher branca estar mais inserida que a negra no cinema brasileiro *blockbuster*, essa inserção é carregada de estereótipos e objetificação de seu corpo. O machismo e racismo presentes nos filmes brasileiros de maior bilheteria reforça o que ainda é muito forte no Brasil. Mesmo através da comum justificativa de uma possível “liberdade artística”, esse meio tem certa relevância na formação da identidade cultural do país, principalmente quando referimos à apenas dois exemplos fílmicos que juntos levaram mais de 7,2 milhões de espectadores aos cinemas.

O cinema é particularmente propenso a dar essa aparência de “naturalidade”, devido às suas qualidades significantes específicas, em especial pelo fato de que a imagem fílmica, ao fundamentar-se no registro potencial da fotografia unido à projeção de uma imagem aparentemente móvel, apresenta toda a aparência de ser “uma mensagem sem código”, uma duplicação não mediatizada do “mundo real”. (KUHN, 1991, p. 99).

O Brasil tem uma política de “não mexer em time que está ganhando”, por isso a reflexão sobre a necessidade de inclusão é pertinente, principalmente quando observamos a quantidade de bilheteria que as sequências de *Se Eu Fosse Você* e *De Pernas Pro Ar* conseguiram: 6.112.851 e 4.846.259 respectivamente. Esses números representam quase 11 milhões de espectadores e superam a bilheteria dos primeiros, de alguma maneira indicando uma identificação do grande público do cinema brasileiro não apenas com o gênero cinematográfico dos filmes, a comédia, como também com a representação da sociedade em sua estrutura “invisível” das classes sociais, como aponta Jessé Souza.

Além da exclusão da mulher negra, pode-se também observar uma mudança nas personagens que representam empregadas domésticas através filmes selecionados. Apesar de não serem mais representadas apenas por atrizes negras, essas personagens frequentemente aparecem em cena apenas para serem repreendidas e/ou como uma forma de recurso humorístico para o filme. A tentativa de embranquecer os personagens no cinema já aconteceu no Brasil, influenciada pelas teorias de embranquecimento da população, que ainda estavam em vigor na época, entre a década de 1920 e 1930. Fato inclusive incentivado pelos críticos de cinema, como revela um trecho da principal revista de cinema na época do cinema mudo brasileiro, a *Cinearte*, citado no livro *Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro*:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos, e outras “avis-raras” desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver *technica nelle*, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual à Angola, ao Congo ou cousa que o valha. Ora vejam se até tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc., para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa e um porunga, acolá, um bando de negrões se banhando num rio, e cousas deste *jaez*. (in DE, 2005, p. 20).

É possível observar, quase cem anos depois, que o cinema brasileiro de grande público pouco evoluiu na questão da inclusão racial e de gênero e que, apesar de não haver um preconceito explícito, ele ainda existe e ocorre de forma velada e naturalizada, contribuindo para a exclusão, como foi analisado no presente artigo. O “embranquecimento” das empregadas domésticas não reflete um empoderamento das personagens negras e, apesar da eliminação de alguns estereótipos ser um fator positivo, essa postura – consciente ou não – acarreta a uma exclusão ainda maior de personagens negras nos filmes estudados. Resolver a questão do preconceito não deveria ser “excluir para não estereotipar”, e sim conscientizar a inclusão. A inclusão do negro no cinema brasileiro, por não ser espontânea através de roteiristas, diretores e produtores, acarretou na criação de algumas leis de cotas no audiovisual, como aponta a pesquisa *A Cara do Cinema Nacional*, citada anteriormente. As cotas podem ser um meio de inclusão, mas não resolvem o problema, que vai além da exclusão da mulher negra no cinema. Não se trata da inclusão de uma personagem negra que poderia ser branca apenas para atingir uma cota em um filme, e sim uma inclusão honesta e real que represente a identidade de um povo que também faz – e fez – parte da história e da construção do Brasil, por isso a necessidade de tratar esse assunto com sensibilidade, possivelmente através de estudos mais aprofundados. Nos termos de Antônio Sérgio Alfredo

Guimarães (2004, p. 27), “para combater o racismo e para reduzir as desigualdades econômicas, precisamos, antes de tudo, denunciar as distâncias sociais que as naturalizam, justificam e legitimam”.

Os conceitos e exemplos aqui abordados possibilitam conduzir a outros estudos, visto a ampla possibilidade de reflexão acerca da exclusão, das consequências dessa falta de representação na construção de identidade e autoestima e também a promoção do debate sobre a necessidade de evolução do cinema brasileiro de grande público. Mesmo com o avanço da emancipação feminina mundial, o cinema comercial brasileiro ainda está longe destas questões fundamentais, agravando a situação quando se trata da emancipação da mulher negra, onde além do machismo, tem o agravante do racismo, preconceitos ainda não superados no imaginário brasileiro e que, através do cinema e da mídia em geral, poderiam ser melhor explorados e não reforçados, como acontece atualmente. “O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria (...)” (TURNER, 1997). Além dessas questões, como a pesquisa *A Cara do Cinema Nacional* revela, não há diversidade entre os agentes construtores de representação no cinema *blockbuster* brasileiro, e conforme o artigo propõe, essa exclusão pode ocorrer de forma pré-reflexiva, e apesar do cinema não representar o “povo” brasileiro, está sendo consumido amplamente sem nenhuma reflexão acerca de suas influências, representando um *habitus*, ou seja, um esquema de conduta naturalizado na sociedade entre os realizadores de cinema e espectadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Joel Zito. **Onde está o Negro na TV pública?** Fundação Cultural Palmares, 2007.

CANDIDO, Marcia Rangel; MORATELLI, Gabriela; DAFLON, Verônica Toste; FERES JÚNIOR, João. “**A Cara Do Cinema Nacional**”: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Textos para discussão GEMAA (IESP-UERJ), n. 6, 2014, pp. 1-25.

DE, Jeferson. **Dogma Feijoadá: o cinema negro brasileiro.** Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta. São Paulo; Coleção Aplauso, 2005.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Preconceito e discriminação: queixas de ofensas e tratamento desigual dos negros no Brasil.** [1998]. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro, Lamparina, 2014.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

KUHN, Annette. **Cinema de mulheres: feminismo e cinema**. Madri: Cátedra Signo e Imagem, 1991.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. Rio de Janeiro, Editora Pallas, 3. ed, 2001.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. In: *Revista Educação e Realidade*. Porto Alegre, RS, 16(2):5-22, jul/dez, 1990.

SOUZA, Jessé de. **A Construção Social da Subcidadania: para uma Sociologia Política da Modernidade Periférica**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus, 1997.

ZIZEK, Slavoj. **En defensa de la intolerancia**. Madrid: Sequitur, 2007.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

De Pernas pro Ar, Roberto Santucci, 2010.

Se eu Fosse Você, Daniel Filho, 2006.