Revista eletrônica HISTÓRIA EM REFLEXÃO

PPGH - Programa de Pós-Graduação em História
UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados

ISSN: 1981-2434
Dourados - MS - Brasil

A BRANQUITUDE POSTA EM CHEQUE
Uma análise de *Que horas ela volta?* (2015)

WHITENESS CALLED INTO QUESTION
An historical of *The Second Mother* (2015)

LUCAS XAVIER ANSELMO[1]

RESUMO

Este artigo tem como principal proposta a realização de uma análise cinematográfica do longa-metragem *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, com ênfase na presença da branquitude. Tal exercício nos ajuda a compreender como o cinema se configura tanto como uma ferramenta para a manutenção da hegemonia desse grupo ao mesmo tempo que também é usado de maneira crítica, ainda que também não deixe de reforçar em certos aspectos essa posição hegemônica, como é o caso desse filme de 2015.

Palavras-chave: branquitude. cinema brasileiro. interseccionalidade.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to carry out a cinematographic analysis of Anna Muylaert's feature film *The Second Mother* (2015), with an emphasis on the presence of whiteness. This exercise helps us to understand how cinema is configured both as a tool for maintaining the hegemony of this group and at the same time as it is also used in a critical way, even if it does not fail to reinforce this hegemonic position in certain aspects, as is the case with this 2015 film.

Keywords: whiteness. Brazilian cinema. intersectionality.

[1] Mestrando em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas. E-mail do autor: lucashistory7@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende analisar como as representações acerca da "branquitude" são apresentadas no cinema brasileiro. Este trabalho é movido pelo meu interesse na temática da branquitude, visto que busco, através dele, não só entender como estou inserido nesse grupo enquanto uma pessoa branca, mas também verificar como ocorre a realização da crítica desse grupo em produções cinematográficas nacionais contemporâneas. Dito isso, foi mobilizado como fonte o longa-metragem *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert.

Existem muitos trabalhos acadêmicos dentro dos chamados *Critical Whiteness Studies* – traduzidos no Brasil para *Estudos Críticos da Branquitude* – que têm como objetivo central o estudo do ser branco. As produções sobre esse tema são vastas, porém são poucos os trabalhos voltados para a análise do uso do cinema tanto como um mecanismo pelo qual a branquitude consegue se perpetuar como um grupo hegemônico quanto como uma ferramenta para criticar esse movimento.

A elaboração deste trabalho também figura enquanto uma forma de reafirmar a importância de verificar como o cinema, nesse caso, o brasileiro, auxilia na formação desse quadro de hegemonia e também de sua crítica.

1. A BRANQUITUDE E O CINEMA BRASILEIRO: DISCUSSÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS SOBRE O SER BRANCO NA TELA NACIONAL

Um dos pontos de partida para começarmos a discutir sobre os debates teóricos acerca desse tema é contextualizar o campo de estudos em que essas discussões estão inseridas, os chamados *Critical Whiteness Studies.* Tais estudos nasceram, segundo Priscila Elisabete da Silva (2017), da percepção de que era preciso analisar o papel da identidade racial branca enquanto um elemento ativo nas relações raciais em sociedades marcadas pelo colonialismo europeu, chamando atenção para os efeitos da colonização e do racismo na subjetividade não só do negro, mas, sobretudo, do branco.

Foram os Estados Unidos da América, nos anos 1990, que tornarem-se o principal centro de pesquisas sobre a branquitude – vale destacar que existem produções acadêmicas acerca desse assunto em países como Brasil, Inglaterra, Austrália e África do Sul, sendo quatro intelectuais entendidos como os pioneiros nesse campo de pesquisa, são eles: W.E.B Du Bois (1868-1935), Steve Biko (1946-1977), Albert Memmi (1920-2020) e Frantz Fanon (1925-1961) (Cardoso, 2010).

No caso de Fanon (2008), ele possui importantes apontamentos acerca de como pensar criticamente a identidade branca, tal como a sua percepção de que a tríade racismo-colonialismo-cultura coloca o negro no que o psicanalista martiniquenho chamou de "zona do não-ser", uma região estéril e árida onde ele não é visto como um homem.

Para escapar dessa "zona", o negro buscaria se "embranquecer" e a partir daí que a ideologia do branqueamento se proliferaria, porém Fanon (2008) aponta que o racismo fabricado pela branquitude colonialista também aprisionaria o branco justamente por criar nele um ilusório complexo de superioridade e universalidade. Um dos mecanismos para esse quadro ser formado é o complexo de branqueamento – visto aqui como um problema do negro que procura identificar-se como branco por meio da miscigenação a fim de diluir suas características raciais (Bento, 2014, p. 25-26).

Outras estratégias são criadas pela branquitude com o intuito de manter esse cenário a fim de garantir a manutenção dos seus privilégios, seja por meio dos "pactos narcísicos" (Bento, 2002; 2022), das "piadas" e dos materiais didáticos ou da cultura midiática, especialmente o cinema. Como escreve Robin DiAngelo:

> Um dos mais poderosos meios de a supremacia branca se disseminar é através das representações midiáticas, capazes de provocar profundo impacto na maneira de vermos o mundo. As pessoas que escrevem e dirigem filmes são nossas narradoras culturais; as histórias que elas contam dão forma a nossas visões de mundo. Visto que a maior parte dos brancos vivem em isolamento racial em relação às pessoas de cor (as negras particularmente) e têm quase nenhuma relação inter-racial autêntica, eles são profundamente influenciados pelas mensagens raciais dos filmes. Veja um número estatístico procedente da lista anterior; dos cem filmes mais rentáveis no

> mundo todo em 2016, 95% foram dirigidos por americanos brancos (95% dos quais, homens). Tratam-se de um grupo de diretores inacreditavelmente homogêneos. Pelo fato de esses homens estarem muito provavelmente no topo da hierarquia social em termos de raça, classe e gênero, eles, quase muito certamente, jamais terão uma ampla variedade de relações inter-raciais autenticamente igualitárias. Não obstante, são eles que detêm o poder de representar o "outro" racial. Suas representações do "outro" são, por isso, extremamente estreitas e problemáticas e, mesmo assim, elas é que são, por isso, extremamente estreitas e problemáticas e, mesmo assim, elas são repetidamente reforçadas. Além disso, essas representações tendenciosas têm sido disseminadas pelo mundo todo; apesar de ter tido origem no Ocidente, a supremacia branca circula globalmente (DiAngelo, 2018, p. 56-57).

Logo, através de vários instrumentos, constrói-se um "dispositivo de racialidade" (Carneiro, 2023)[2] que só reforça a crença da superioridade branca intimamente ligada com a ideia de que ser branco é sinônimo de ser universal, enquanto o outro é tido como uma pessoa racializada, o que acarreta em um processo de "auto invisibilização" do branco no que diz respeito à questão racial. A psicóloga Edith Piza (2014) descreve que a reação de brancos ao descobrirem-se racializados, consequentemente quebrando com essa "invisibilidade" e percebendo-se como portadores de privilégios devido a sua brancura, é parecida com a de uma pessoa que bateu em uma "porta de vidro":

> [...] bater contra uma porta de vidro aparentemente inexistente é um impacto fortíssimo e, depois do susto e da dor, a surpresa de não ter percebido o contorno do vidro, a fechadura, os gonzos de metal que mantinham a porta de vidro. Isto resume, em parte, o descobrir-se racializado, quando tudo o que se fez, leu ou informou (e formou) atitudes e comportamentos diante das experiências sociais, públicas e principalmente privadas, não inclui explicitamente nem a mínima parcela da própria racialidade, diante da imensa racialidade, atribuída ao outro. Tudo parece acessível, mas, na realidade, há uma fronteira invisível que se impõe entre o muito que se sabe sobre o outro e o quase nada que se sabe sobre si mesmo (Piza, 2014, p. 61).

Contudo, apesar da complexidade de tal questão, especialistas concordam que a branquitude é um espaço de privilégios ocupado por indivíduos

[2] Conceito formulado pela filósofa Sueli Carneiro através da análise da questão racial brasileira por meio dos conceitos foucaultianos de "dispositivo" e "biopoder" a fim de mostrar como se dá o exercício da construção do outro, nesse caso, o negro, como um "não ser", algo fundamental para a formação do "ser" – o branco.

brancos. Independentemente de nós estarmos ou não conscientes da existência de uma "porta", ela está lá e não é infalível, mas é preciso atentar-se para o seguinte detalhe: mesmo que todas as pessoas fenotipicamente e socialmente lidas como brancas usufruam de privilégios, isso não significa que, por exemplo, mulheres brancas carregam essas vantagens da mesma forma que homens brancos.

Como dissertado por Lia Vainer Schucman (2020), a identidade racial branca, enquanto um elemento da branquitude, se constitui através de vivências e experiências, sendo que brancos e brancas definem essa identidade entre si de diversas formas, como, por exemplo, através de recortes como fenótipo, gênero, classe, status social, regionalidade etc. Em outras palvras, a branquitude não usa essas intersecções somente para definir o "Outro" e criar uma hierarquia racial entre brancos, negros e outros não-brancos, mas também para definir e hierarquizar seus próprios pares demonstrando que, ser branco, assim como ser não-branco, é uma construção e não uma característica natural.

A principal reflexão deste trabalho é: de que forma o cinema brasileiro é colocado nessa conjuntura? Primeiro precisamos nos atentar para uma concepção estabelecida por Marc Ferro (1992): a de que o cinema e o seu produto, o filme, são uma "contra-análise" da sociedade, pois os dois demonstram suas diferentes representações. Neste caso, a análise de ambos os elementos é essencial para o estudo de uma sociedade e de sua realidade histórica (Ferro, 1992, p. 80). Será possível aplicar isso ao cinema nacional? Vejamos:

> mesmo rejeitando o cinema brasileiro, ou aceitando-o na medida em que ele se igualaria às melhores produções estrangeiras ou receba a chancela metropolitana, este público, queira ou não, perceba ou não, relaciona-se com os filmes brasileiros de modo completamente diferente, porque eles falam da realidade social e cultural em que vive este público. Não necessariamente por oferecer um ponto de vista crítico sobre esta realidade; mesmo quando tentativa de imitação da produção estrangeira, mesmo quando a realidade brasileira apresentada pelo filme está obviamente deturpada, este filme oferece uma determinada imagem desta sociedade. [...]. Mesmo com atitude de rejeição, leitores bem-pensantes eram levados a assumir uma posição ativa, porque estes filmes brasileiros mexiam com eles, com a imagem que eles têm de si próprios, da sua sociedade, da sua vida cultural, da sua moral (Bernardet, 1979, p. 18).

Ainda que a história do nosso cinema seja bastante rica e diversa, passando por várias fases, como a da Atlântica, da Vera Cruz, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, o intuito deste artigo é focar na etapa conhecida como "Retomada". Essa fase não diz respeito a uma nova proposta estética e tampouco se refere a um movimento de cineastas em torno de um processo coletivo, mas sim pode ser entendida como um novo ciclo da história do cinema brasileiro surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 1990 – condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais que garantiram a elaboração e a alteração das relações entre os cineastas e o Estado, tendo se tornado este o seu principal interlocutor (Marson, 2006, p. 11).

Filmes como *Tieta do Agreste* (1996), *Guerra de Canudos* (1997), *O que é isso, companheiro?* (1997), *O Auto da Compadecida* (2000), *Bicho de Sete Cabeças* (2001), *Madame Satã* (2002) e *Amarelo Manga* (2002) marcaram este ciclo do cinema nacional. Vale destacar que esse momento não foi linear, muito pelo contrário, teve como marca a sensação de um "renascimento" do nosso cinema com incentivo do Estado brasileiro para isso.

Há a discussão de que, no momento atual, tal ciclo foi finalizado e nosso cinema está na fase da chamada "Pós-Retomada", a qual é caracterizada por uma extrema heterogeneidade representada por um mosaico de filmes autorais, estudantis, experimentais e produções voltadas para a indústria de entretenimento (Ballerini, 2012, p. 78), ainda que esse assunto não conte com uma opinião unânime entre os especialistas.

De qualquer forma, é um fato que o filme selecionado como fonte nesta pesquisa, *Que horas ela volta?* (2015), pode ser localizado no ciclo em que nosso cinema está sendo incentivado por medidas estatais, além de se encontrar mais crítico em relação a certas movimentações garantidoras da hegemonia de determinados grupos em detrimento de outros, como é o caso da branquitude e da ideologia do branqueamento. Sendo assim, é necessário que nesse momento seja discutido como a cultura midiática – especialmente a cinematográfica – auxilia tanto na manutenção quanto na crítica desse cenário .

2. A "NEGAÇÃO DO BRASIL"[3] E A FORMAÇÃO DO "EU" BRANCO E DO "OUTRO" NEGRO

Como mencionado, a branquitude pode ser definida como uma zona de poder marcada tanto por privilégios materiais quanto simbólicos garantidos através da opressão de pessoas não-brancas. Tal opressão é garantida por meio da realização de um processo de alteridade[4] que coloca o branco como o "Eu" e o negro, junto com o indígena, como o "Outro", seja através dos currículos escolares, dos livros didáticos, das "piadas", das imagens, das músicas, dos filmes, dos festivais escolares ou da própria estruturação física das escolas. Segundo bell hooks:

> Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e naturalização de imagens específicas na mídia da massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos. Muito antes da supremacia branca chegar ao litoral do que hoje chamamos Estados Unidos, eles construíram imagens da negritude e de pessoas negras que sustentam e reforçam as próprias noções de superioridade racial, seu imperialismo político, seu desejo de dominar e escravizar. Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar às imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial (hooks, 2019, p. 33).

No caso brasileiro, há um elemento adicional que outras branquitudes ao redor do mundo não tem: o mito da democracia racial[5], ou seja, a ideia de

[3] Título do trabalho acadêmico elaborado por Joel Zito Araújo e adaptado para os cinemas em 2000 (Araújo foi o diretor da obra). Tanto no livro quanto no filme, Araújo se propõe a analisar as representações do negro nas telenovelas brasileiras da Rede Globo e da extinta Rede Tupi, a partir do fenômeno da constante reprodução de caricaturas e estereótipos acerca das pessoas negras, ao mesmo tempo em que as produções buscavam reforçar o mito da democracia racial.

[4] A alteridade é entendida como uma prática que consiste em definir quem é o "outro" por meio da negação, havendo a mobilização de recursos como relatos de viagem, pinturas, propaganda e cinema para cumprir com esse objetivo.

[5] O termo "democracia racial" faz referência a uma ideia, advinda do século XIX, em que o Brasil se configura como um "paraíso racial" devido à extrema miscigenação entre as raças branca, negra e indígena. Tal concepção passou por diversas modificações ao longo do tempo. No século retrasado, essa miscigenação era considerada por intelectuais da época, por exemplo, Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) e Sílvio Romero (1851-1914), como uma marca de "degeneração". Entretanto, nos anos de 1930, a mistura racial entre essas três raças foi alçada ao símbolo da brasilidade, o autor que mais contribuiu para essa ressignificação foi o antropólogo Gilberto Freyre (1900-1987) com o seu clássico *Casa-Grande & Senzala* (2003). A ideia de que uma das nossas características é a inexistência da discriminação racial por sermos um "paraíso

que desconhecemos o racismo por sermos um povo fortemente e "harmonicamente" miscigenado.

A autora Liv Sovik, no seu livro *Aqui ninguém é branco* (2009), reflete sobre como as músicas *Garota de Ipanema* (Tom Jobim), *Noites do Norte* (Caetano Veloso) e *O Canto da Cidade* (Daniela Mercury) demonstram como o imaginário brasileiro opera ao pensar sobre o ser negro, o sujeito branco, as nossas relações raciais e a "democracia racial" através do aparência da mestiçagem, contribuindo assim para a negação do negro e da "invisibilização" do branco. De acordo com Grada Kilomba:

> No racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial [...], o *sujeito negro* tornase então aquilo a que o *sujeito branco* não quer ser relacionado. Enquanto o *sujeito negro* se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano. Esse fato é baseado em processos nos quais partes *cindidas* da psique são projetadas para fora, criando o chamado "Outro", sempre como antagonista do "eu" (self). Essa cisão evoca o fato de que o *sujeito branco* de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte "boa", acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como "eu" e o resto – a parte "má", rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o *"Outra/o"* como algo externo. O *sujeito negro* torna-se então tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o. Tais aspectos desonrosos, cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos (Kilomba, 2019, p. 24, grifos da autora).

Como apontado por Joel Zito Araújo no seu artigo *A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual* (2006), ao mesmo tempo em que há um esforço de garantir a manutenção da imagem de "democracia racial", as mídias fazem questão de apontar, veladamente, que existe uma hierarquia racial.

racial" devido a miscigenação colocada como harmônica e amigável continuou intacta. No entanto, a partir da década de 1950, o conceito começa a ser criticado por pensadores como Roger Bastide (1898-1974) e Florestan Fernandes (1920-1995), que demonstram, através de várias pesquisas como *Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo* (1955) e *A integração do negro na sociedade de classes* (2008), a irrealidade desse pensamento, que passou a carregar a alcunha de "mito", ou seja, falácia.

É importante ressaltar que outros marcadores também são mobilizados com o intuito de cumprir com esse movimento de hierarquização, como, por exemplo, o gênero e a classe, o que nos mostra que esses três termos – gênero, raça e classe – precisam ser vistos e entendidos de maneira crítica.

Segundo Joan Scott (1995), "gênero" pode ser definido de duas formas: 1) como um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e 2) como a "forma primária" de dar significado às relações de poder. Dessa forma, a autora nos mostra que tais relações não são naturais e sim fabricadas. A intelectual Simone de Beauvoir (1970) aponta que a maneira como o termo "gênero" foi mobilizado busca colocar o homem como o "Sujeito", o "Absoluto", enquanto a mulher é colocada como o "Outro".

A enorme importância das teorias da filósofa francesa não anula o fato de que certos apontamentos críticos podem e devem ser feitos, ainda que, obviamente, discordar de alguns de seus posicionamentos não invalide a sua relevância enquanto uma intelectual. Um ótimo exemplo crítico é o fato de que ela acaba repetindo afirmações que feministas pertencentes às chamadas "terceira" e "quarta" ondas do feminismo apontam como sendo uma análise centrada em um "corpo feminino universal". Em outras palavras, Beauvoir, assim como as feministas da "segunda onda" de forma geral, olhavam para a mulher no singular e não no plural. Esse grupo de feministas enxergavam as mulheres a partir de perspectivas brancas, ocidentais e europeias, o que generaliza os diversos corpos femininos a partir de olhares embranquecedores, cisheteronormativistas, ocidentalizantes, neurotípicos etc.

Tal leitura acaba excluindo mulheres negras, indígenas, africanas, com deficiências, trans (e travestis), gordas e tantas outras feminilidades (inclusive, outras masculinidades também, já que, por exemplo, um homem trans é uma masculinidade marginalizada pelo patriarcado que prioriza o homem cis). Sem mencionar que as teóricas da "segunda onda" não abdicaram da ação de colocar elementos anatômicos e desigualdades econômicas como se fossem aspectos válidos para todos os corpos femininos.

Eis então que a partir da década de 1990 surge a chamada "terceira onda" do feminismo, marcada pela demonstração de que nem características

anatômicas e fisiológicas em sentido estrito, e muito menos desvantagens socioeconômicas de maneira isolada, definem as diferenças apresentadas como justificativa para as desigualdades de gênero. O que as define são os modos pelos quais características femininas e masculinas são representadas como mais ou menos valorizadas, além de serem usadas para o reconhecimento e para a distinção entre feminino e masculino, extraindo então aquilo que se torna possível dizer sobre mulheres e homens e que irá formar o que passará a ser definido como "mulher" e "homem" em uma dada cultura inserida em um determinado período histórico (Meyer, 2013, p. 16).

Vale ressaltar também que os feminismos que fazem parte das chamadas "terceira" e "quarta" "ondas" feministas (o pós-estruturalista, o negro, o transativista, o latino-americano etc.) não negam que fatores fisiológicos e econômicos são elementos utilizados para provocar a submissão das mulheres, porém eles não acreditam que esses são os únicos fatores necessários (e que são dados *a priori*) para efetivar esse objetivo patriarcal.

Essas "ondas" feministas mais contemporâneas tem o conceito de interseccionalidade como um dos principais mecanismos de sua militância. Segundo Carla Akotirene (2020), interseccionalidade é uma ferramenta metodológica que parte do princípio de que violências, como o racismo, são interceptadas por outras estruturas que se configuram como experiência racializada e que requer a saída de "caixinhas particulares", pois obstaculizam as lutas de modo global e contribuem para a solidão de grupos (como as mulheres negras) marcados por uma sobreposição dinâmica de identidades. Em outras palavras, é inviável considerar que as demandas existentes entre mulheres brancas e mulheres negras são semelhantes entre si, uma vez que, diferentemente das primeiras, as segundas são atravessadas tanto pelo machismo quanto pelo racismo, da mesma forma que um homem gay cisgênero não vivencia as mesmas violências que um homem gay (ou até mesmo hétero) transgênero e vice-versa.

Ademais, cabe destacar que a interseccionalidade não se trata de hierarquizar opressões, mas sim de não universalizá-las, visto que é através dessa generalização que se perpetua silenciamentos, inclusive dentro dos próprios movimentos de luta por direitos sociais. Dessa forma, teria sido

exatamente para evitar esse processo de generalização que o conceito foi formulado e está sendo cada vez mais utilizado.

Dentro dessa lógica, não poderíamos deixar de mencionar o clássico *Mulheres, raça e classe* (2016), da ativista Angela Davis, justamente pelo fato da autora não estar pensando as mulheres, a raça e a classe como se fossem homogêneas e divergentes, mas sim como esses três recortes dialogam entre si, além, é claro, de tratar o capitalismo, o racismo e o sexismo não como violências descoladas uma da outra, e sim entrecruzadas.

Várias autoras, como Judith Butler (2003), Sueli Carneiro (2011), Audre Lorde (2019), Letícia Nascimento (2021) e Patrícia Hill Collins (2022), usaram da perspectiva interseccional nas suas análises. Ainda que algumas delas não tenham usado o termo propriamente dito, todas as suas obras, apesar das particularidades de cada uma, têm em comum a discussão acerca da sobreposição das estruturas de opressão sobre corpos femininos (e também sobre determinados corpos masculinos não-hegemônicos).

3. A BRANQUITUDE EM *QUE HORAS ELA VOLTA?* (2015): UMA ANÁLISE CINEMATOGRÁFICA

Para analisarmos de que forma a branquitude – nas figuras dos personagens Bárbara, Zé Carlos e Fabinho – é representada nesse longa-metragem de Anna Muylaert, é preciso olharmos para como as personas da empregada Val e de sua filha Jéssica são apresentadas. Levando isso em consideração, surge o questionamento: como *Que horas ela volta?* (2015) trata toda essa discussão?

Em primeiro lugar, é importante observar que não são poucos os filmes que tratam sobre essa realidade presente não só no Brasil, mas em todos os países onde a escravidão de caráter racial foi uma estrutura que teve como uma de suas várias personificações a figura da empregada doméstica. Filmes como *Domésticas, o filme* (2001), *Doméstica* (2013) e *Casa Grande* (2015) servem para exemplificar a maneira como tal persona é retratada.

Por qual razão o longa-metragem de Anna Muylaert se destaca tanto mesmo sem apresentar nenhuma proposta original? Maria Ignês Carlos Magno pode nos ajudar a obter a resposta para essa pergunta:

> O tema da empregada doméstica como protagonista não é inédito na filmografia brasileira e latino-americana. Na verdade, esse tema é recorrente em todos os países onde a colonização e a escravidão existiram. [...]. Também o drama de Val e de Jéssica e de outros personagens que compõem a história do filme, como as diferentes ausências, as partidas, os deslocamentos de pessoas em busca de uma vida melhor nas cidades centrais do país, a invisibilidade dos trabalhadores, os afetos, os estranhamentos também não são novidade na filmografia brasileira. O que diferencia essa comédia dramática é o tratamento dado a esses temas, ou seja, a forma como esses elementos foram pensados e montados para contar a história. Um roteiro dialeticamente construído para mostrar as complexas relações humanas e de trabalho (Magno, 2016, p. 166).

Não se pode deixar de perceber que, nesse ponto, o filme de Anna Muylaert se encaixa em muitas das análises propostas pela ativista Lélia Gonzalez no seu texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984), por onde ela realiza uma análise das imagens construídas socialmente em relação à figura da mulher negra no Brasil. Segundo a autora, há três caricaturas formuladas pela sociedade brasileira acerca da mulher negra: a "mulata", a "mucama" e a "mãe preta", sendo essas caricaturas indícios de uma profunda ligação com o mito da democracia racial, além de tudo ser amplamente reforçado em um festejo específico do nosso país: o Carnaval.

> [...] é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na "mulata deusa do meu samba", "que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente". É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. Estes, por sua vez, tentam fixar sua imagem, estranhamente sedutora, em todos os seus detalhes anatômicos; e os "flashes" se sucedem, como fogos de artifício eletrônicos. E ela dá o que tem, pois sabe que amanhã estará nas páginas das revistas nacionais e internacionais, vista e admirada pelo mundo inteiro. Isto, sem contar o cinema e a

> televisão. E lá vai ela feericamente luminosa e iluminada, no feérico espetáculo (Gonzalez, 1984, p. 228).

A figura da Globeleza, por exemplo, retrata como a mulher negra, especialmente a mestiça, só é exaltada quando colocada nesse lugar de hiperssexualização e objetificação, ou seja, o espaço da "mulata", que nada mais é do que a "mucama permitida" e prestadora de serviços atuando como "o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas". Ademais, é na figura da "mucama" que se dá o engendramento da "mulata" e da "doméstica", passando por processos de ocultamento e silenciamento que só são rompidos nos momentos da exaltação mítica da "mulata" durante eventos festivos como o Carnaval (Gonzalez, 1984, p. 230). Nesse sentido, existiria uma terceira figura complementadora dessa tríade de imagens estereotipadas analisada por Gonzalez: a "mãe preta":

> O que a gente quer dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como quem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: que é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; então "bá", é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a "mãe preta" é a mãe (Gonzalez, 1984, p. 235).

Como exposto por Juliana Teixeira (2021), as imagens da empregada doméstica e da mulher negra aparecem frequentemente associadas a temas de conotação sexual já que a escravização e o racismo contribuíram para a perpetuação da estereotipia de que mulheres negras servem para serem consumidas e, no caso das trabalhadoras domésticas, sexual e laboralmente exploradas. Justamente por conta dessa exploração que precisamos ter em mente três pontos no que diz respeito às permanências do escravismo na nossa sociedade. O primeiro é o reconhecimento de que a história do trabalho doméstico está direta e profundamente ligada com à história da escravidão no Brasil e, dessa forma, o conceito de "racismo estrutural" é fundamental para

realizarmos análises mais profundas sobre as condições desse tipo de trabalho (Teixeira, 2021, p. 34). O segundo é olhar para o trabalho doméstico como uma versão atualizada da relação do trabalho escravocrata, então, se é assim, esse processo envolve não só pensar os sujeitos negros a partir dessa estrutura racista, mas também pensar o outro "lugar" dessa relação: a branquitude (Teixeira, 2021, p. 98). A terceira é consideração de que

> não dá para pensar trabalho doméstico a partir de matrizes de pensamento únicas, como divisão sexual do trabalho. É muito comum que se discuta o trabalho doméstico, remunerado ou não, imputando às mulheres a maior sobrecarga por esse tipo de função por uma questão estrita de gênero. Embora isso seja parte do que constitui o trabalho doméstico em nossa sociedade, esta é uma análise muito simplista de como se configuram tais relações (Teixeira, 2021, p. 45).

Novamente a interseccionalidade se mostra extremamente necessária pelo motivo de não haver a possibilidade de pensarmos nessa questão somente pela ótica da classe, do gênero ou da raça, uma vez que a reflexão sobre esse tipo de trabalho, sua relação com o racismo e com a branquitude necessita levar em consideração o entrecruzamento entre esses três recortes. Caso contrário, as análises sobre esse tema serão sempre simplistas e silenciadoras.

Como toda essa consideração nos ajuda a compreender *Que horas ela volta?* (2015)? Em primeiro lugar, constatamos que a branquitude não é representada de forma caricata e estereotipada, isto é, Bárbara, Zé Carlos e Fabinho não são mostrados como patrões maus, odiosos e asquerosos, mas sim como empregadores gentis, simpáticos e amáveis.

> O olhar da roteirista e diretora foi ainda mais perfurante porque retrata não a patroa odiosa, aquela dos maus tratos explícitos, do preconceito tosco, a vilã feita para ser odiada – e com quem a maioria pode se agarrar ao álibi da não identificação. Anna vai no ponto ao retratar a patroa "cool", moderna, viajada, aquela que tem certeza que trata bem sua empregada doméstica, que considera a doméstica "como se fosse da família", como uma amiga que ela chama de "amor". A tensão que se desenrola dentro de uma casa de classe média alta de São Paulo é permeada de "por favor" e "obrigadas". "Por favor, Val, me traz um copo d'água". "Obrigada, amor" (Brum, 2019, p. 11).

Ao retratar os patrões dessa maneira, a diretora provoca um desconforto nas pessoas brancas, já que elas acabam enxergando nos seus "semelhantes" uma postura que muitas das vezes elas mesmas podem ter, mas se recusam a admitir.

Ainda nas cenas iniciais da obra, Val presenteia a patroa com um jogo de xícaras. Ao mesmo tempo em que Bárbara abraça a empregada e agradece pelo presente, ela se recusa a usar os utensílios na sua festa de aniversário (na qual a personagem de Regina Casé está servindo os convidados, mas nenhum deles a vê). Essa cena nos mostra como é perfeitamente possível afetos e segregações compartilharem os mesmos espaços.

Esse quadro de hierarquizações, disfarçadas e complementadas pelas afetividades, é naturalizado tanto pela família de patrões quanto pela própria Val e seus outros colegas empregados. Esse ciclo de submissão é rompido no momento em que Jéssica vai morar com a sua mãe, Val – cuja "casa" é o quartinho da empregada na morada de Bárbara, Zé Carlos e Fabinho – para prestar vestibular. A jovem acaba não se submetendo à lógica de "Casa-Grande e Senzala" desse cenário.

É a partir do ponto de vista adotado pela trama que é demonstrado, principalmente por parte das ações da patroa branca, como a branquitude brasileira, especialmente a que opera de forma mais incisiva nos resquícios do escravismo, opta por desfazer da imagem de democracia racial em defesa dos seus privilégios brancos (assim como os de classe também) quando sentem que estes estão sendo ameaçados.

Podemos apontar quatro sequências do longa que demonstram a busca pela manutenção de seus privilégios por parte da branquitude. A primeira tem início quando Val apresenta sua filha para Bárbara, Zé Carlos e Fabinho, que estão sentados à mesa, e a patroa pede para a empregada retirar o jantar e apresentar sua filha e estende-se até a cena em que Jéssica se "apodera" do quarto de hóspedes. Em toda a sequência é perceptível o clima de animosidade e desconforto ainda acobertado por uma performance de gentileza e harmonia.

Outro ótimo exemplo é a cena em que Val apresenta Jéssica e Bárbara a cumprimenta com abraços e a presenteia com flores dizendo que "a gente gosta muito da sua mãe, ela é muito importante nessa casa e então você também

fique à vontade", sendo que a partir desse momento é mostrado o quanto essas palavras são apenas para manter as aparências, pois sempre são feitos comentários e expressões faciais de desagrado quando a filha da empregada "não se coloca no seu lugar"; comentários e expressões que vão evoluindo para atitudes cada vez mais segregacionistas.

Ainda nesta sequência podemos ver comentários infelizes como o de Fabinho quando ele alega que "ela fala que nem a Val quando chegou", fazendo uma alusão pejorativa ao sotaque nordestino. Em seguida temos um diálogo em que Bárbara, Zé Carlos e o filho questionam qual vestibular Jéssica quer prestar e como era o ensino na terra natal dela; logo após testemunhamos suas expressões de surpresa no momento em que Jéssica responde que vai prestar o vestibular para Arquitetura na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), ou até mesmo nos deparamos com falas "paternalistas" como "Aí, tadinha" quando a jovem diz que o ensino em sua terra natal era ruim e "Sua filha é muito inteligente" quando ela faz um comentário arquitetônico sobre a casa. Sem mencionar que, durante toda essa passagem, em nenhum momento Val e Jéssica são convidadas a se sentarem à mesa para ficarem mais confortáveis durante a conversa.

Na parte em que há um *tour* pela casa e todos chegam no quarto de hóspedes, Jéssica adora o espaço e afirma que irá ficar ali. Após concordar com a filha de Val, Zé Carlos comunica isso para sua esposa. A patroa alega que "está tudo bem", mas a expressão de desgosto em seu rosto e a atitude de ter batido a porta do seu quarto contradizem suas palavras.

Em outra sequência, vemos que Fabinho puxa Jéssica para a piscina e Bárbara acaba chamando o limpador para esvaziá-la dizendo que um "rato" havia caído ali. Todo o conjunto da cena é mais um demonstrativo do comportamento de uma branquitude que, em um primeiro momento, prega frases como "somos todos iguais" mas faz questão de destacar que as barreiras existem – e quando não consegue fazer isso de forma velada, parte para maneiras mais incisivas de reforço desse *status quo*.

De maneira indireta e inconsciente, a própria Val reforça esse aparato ao dar uma resposta à sua filha quando ela pergunta sobre a piscina: "Não vai olhando para essa piscina não, Jéssica! Isso aí não é pra teu bico não",

emendando que nunca nadou ali e que “se um dia eles lhe chamarem para cair nessa piscina tu vai dizer ‘Não tenho maiô, não posso’, compreendeu?” Jéssica até obedece, mas Fabinho e seu amigo Caveira insistem e puxam a jovem para dar um mergulho, o que causa um grande alvoroço por parte dos patrões (desejosos de reforçar as divisões de classe, raça, gênero etc.) e da empregada (que internalizou essas divisões, por mais que seja ela a principal atingida por isso).

Logo, em uma reflexão da realidade presente na narrativa, a piscina se torna uma “porta” que indica a separação social entre a branquitude e seus empregados, de tal forma que o filho de Bárbara e Zé Carlos, Fabinho, e a filha de Val, Jéssica, não podem se divertir e nadar juntos. Essa mesma piscina também acaba servindo como um elemento de subversão dessas relações na cena em que a empregada liga para parabenizar a filha pela aprovação no vestibular e afirma orgulhosa de si mesma: “Adivinha onde eu tô… Tô dentro da piscina” (Negri; Tietzmann, 2022).

Já na terceira sequência, a patroa pede para Val dizer a sua filha para sair do quarto de hóspedes pelo fato de estarem prestes a receber visita. Ainda que Jéssica tenha desocupado o quarto achando que já tinha conseguido um lugar para morar, isso demonstra o quanto Bárbara nunca a viu como uma hóspede, mas sim como a filha da empregada cujo lugar de pertencimento era o quartinho de Val, pelo motivo de ser ali naquele espaço que os patrões, representantes da branquitude, acreditam ser o lugar de pessoas representadas pelas personagens de Regina Casé e Camila Márdila.

A quarta sequência tem início quando a personagem interpretada por Karine Teles fala para Val: “O vestibular é amanhã, certo? Depois disso ela vai embora, correto? Então, enquanto ela tiver aqui, eu queria te pedir pra prestar atenção pra deixar ela da porta da cozinha pra lá, tá bom?”. Este foi o ponto de demonstração máxima de como a branquitude, especialmente a “branquíssima” (Schucman, 2020)[6], mostra estar sempre disposta a abandonar o disfarce de

[6] Conceito formulado pela pesquisadora Lia Vainer Schucman no seu trabalho intitulado *Entre o branco, o encardido e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo* (2020), junto com os de “branco encardido” e “simplesmente branco”. Foi por meio de entrevistas expostas nesta pesquisa que a autora verificou que pessoas brancas demonstram estar cientes, de forma direta ou indireta, das hierarquizações internas da identidade racial branca como elemento da branquitude. A autora define que o “encardido” é o indivíduo de pele branca com

"democracia racial" quando se sente ameaçada, demonstrando uma consciência que se configura como uma zona de poder atravessada por benefícios derivados de sua brancura e de sua classe social.

Anna Muylaert deixa bem estabelecido que nem sempre indivíduos brancos que realizam a ação de abandonar os disfarces da branquitude conseguem restabelecer as ilusões de harmonia racial e cordialidade de classes depois que fizeram questão de desfazê-los em nome da manutenção de seus privilégios. Um exemplo disso é visto na passagem em que Val pede demissão para Bárbara logo depois que Fabinho se muda para a Austrália com a justificativa de querer restituir o tempo que perdeu com a filha e cuidar do neto.

Entretanto, como um homem branco, seria um silenciamento da minha parte deixar de mencionar as cenas de assédio de Zé Carlos à Jéssica, cenas que figuram enquanto um demonstrativo do *modus operandi* do imaginário branco e misógino sobre as mulheres, afinal, analisando o longa-metragem em questão pelas lentes de Lélia Gonzalez (1984), podemos dizer que, se Val é a "mãe preta" e a "mucama", sua filha é a personificação da figura da "mulata". De certa forma, o personagem de Lourenço Mutarelli pode servir como um objeto de estudo sobre as conexões entre masculinidade e branquitude, já que o personagem é a personificação da mentalidade que julga corpos femininos como sendo objetos prontamente disponíveis para o uso masculino. Ainda que todos os homens internalizem esse pensamento machista, são os homens brancos os possuidores de um maior poder de impor a fetichização, a submissão e o abuso sobre as mulheres.

Como especifica Mara Viveros Vigoya (2018), a masculinidade branca tem desempenhado um papel importante na consolidação e estabilidade do projeto moderno/colonial na América Latina e na formação de identidades nacionais homogêneas que asseguram a persistência de sua posição de controle político e dominação simbólica.

traços que o aproximam da negritude, o "simplesmente branco" possui traços caucasianos e está em uma condição socioeconômica desvantajosa e o "branquíssimo" é aquele cuja brancura é ainda mais ressaltada pela sua riqueza. Logo, no caso do filme de Anna Muylaert, Bárbara, Zé Carlos e Fabinho se encaixam nessa última categoria proposta por Schucman, ressaltando como a branquitude utiliza de preceitos como fenótipo, classe e outros elementos com o intuito de estabelecer nivelações até entre os sujeitos que estão dentro do mesmo grupo a fim de disputar espaço de poder e influência entre si.

Podemos ver esse tipo de dominação e controle nas cenas em que Zé Carlos assedia Jéssica no meio de um passeio quando os dois se abraçam ou quando ele a pede em casamento e depois disfarça dizendo que era "brincadeira". Essa dinâmica é muito parecida com a que acontecia no Brasil colonial e imperial em que era muito comum o *sinhô* abusar das mulheres escravizadas e de suas filhas. O mecanismo de dominação também pode ser identificado na cena entre o patrão e a empregada onde ele pede desculpas, ela pergunta "pelo que?", e só recebe uma resposta: "Você sabe". Esse diálogo deixa subentendido que Val também teria sido assediada pelo personagem quando mais nova ou que ele estava pedindo desculpas para Jéssica através de sua mãe. De qualquer forma, o assédio, que é ferramenta não só do machismo, como também do racismo, está presente na obra.

Interessante notar que, assim como Bárbara não foi representada dentro da caricatura de uma patroa odiosa, Zé Carlos não cumpre com o estereótipo formado pelo senso comum de um assediador. Diferentemente da imagem caricatural que fazemos, o personagem é um homem educado, culto e gentil com uma aparência que indica fragilidade (devido à depressão). É como se a diretora de *Que horas ela volta?* (2015) estivesse mostrando que um abusador não é só um grosseiro, mal educado e facilmente identificável como tal, mas sim qualquer homem que age como se tivesse o direito de violentar mulheres, violências essas que podem ser tanto escancaradas quanto sutis. O personagem interpretado por Lourenço Mutarelli violenta não só mulheres hierarquicamente abaixo dele (Jéssica e Val), como também as que estão em um nível mais próximo dele nos quesitos classe e raça (sua esposa).

Vale lembrar que outras masculinidades – como negros, pobres, gays e PCDs – não deixam de praticar diversas formas de violência, visto que estão inseridas em um sistema de dominação que subjulga as mulheridades. No entanto, da mesma forma que os aspectos de etnia, classe, regionalidades, orientação sexual e outros definem quem está no centro ou à margem da branquitude, os mesmos recortes também são utilizados para dizer quais corpos masculinos são centrais ou periféricos no patriarcado.

Por fim, é preciso se atentar para outra questão importante: se a partir da tríade proposta por Gonzalez (1984) acerca do imaginário brasileiro sobre a

mulher negra podemos supor que a personagem de Regina Casé está incorporando a "mãe preta" e a "mucama", ao mesmo tempo em que a personagem de Camila Márdila é a personificação da "mulata", como Jéssica se encaixaria nessa última definição se ela é uma mulher branca?

Um outro detalhe a se destacar é o sentimento de estranheza presente quando assistimos às cenas em que falam da semelhança entre mãe e filha, ao mesmo tempo em que está explícita a diferença racial entre as duas. A estranheza é maior ainda quando no roteiro do filme consta que a personagem é uma garota negra. De onde veio essa mudança? Segundo a própria Muylaert:

> A Jéssica não tinha nada de sedutora e todas as outras faziam uma Jéssica sedutora. E eu falava: "Tá bom, ela é ótima, mas eu quero a negra. Vamos procurar, vamos procurar!". E aí começou uma resistência da equipe e terminou com uma conversa com o Marcos Pedroso – durou bastante essa conversa – me convencendo que se fosse negra, seria um filme sobre racismo, e se fosse branca, seria um filme sobre classismo. Que estaria além da raça. E me convenceu, o que foi ótimo (Muylaert, 2019, p. 38).

É perceptível, a partir da fala da diretora e do posicionamento da sua equipe, uma separação entre o racismo e o classicismo quando na verdade esses dois dialogam entre si, o que foi percebido por Muylaert logo depois do lançamento do seu longa e as reações do público a ele (Muylaert, 2019, p. 38). Contudo, ainda que a diretora tenha demonstrado a sua conscientização acerca da impossibilidade de tratarmos da questão de classe sem tratar da raça e vice-versa, não podemos deixar de perceber o fato dela e seus colegas de trabalho terem pensado inicialmente que fazer uma obra cinematográfica com uma Jéssica negra seria fazer um filme especificamente sobre racismo e com uma branca seria realizar uma película somente acerca do classicismo, como se um recorte não tivesse entrecruzado com o outro.

Além dessa atitude demonstrar falta de interseccionalidade na temática abordada pelo filme, também deixa explícito os reflexos do pacto narcísico, pois, por mais que Muylaert seja uma mulher branca progressista, isso não a isenta de ser uma reprodutora, em alguma medida, do discurso da branquitude e de suas ferramentas ao retratar uma personagem, filha de uma mulher racializada, como uma mulher branca que traz o questionamento e o "esclarecimento" sobre

a condição de subalternidade da mãe, de forma que Jéssica acaba atuando como uma espécie de "salvadora branca" de sua mãe, uma mulher negra e pobre (Soma; Messina, 2017).

Em suma, *Que horas ela volta?* (2015) é uma produção cinematográfica que retrata de forma crítica uma representação da branquitude, principalmente aquela que opera e usufrui de um legado escravocrata, porém, ao mesmo tempo, também demonstra não romper com certos aspectos sobre o imaginário de pessoas brancas acerca de si mesmas. Colocar a personagem Jéssica em uma posição de paternalismo salvacionista em relação a pessoas racializadas demonstra a reprodução de um ideal de superioridade branca, ainda que o filme de Muylaert seja bastante progressista em vários aspectos.

Portanto, tal posicionamento só reforça a ideia de que a branquitude é essa configuração de poder que engloba sujeitos brancos, tendo sim suas camadas, hierarquias, centros, periferias, criticidades e naturalizações, porém, mesmo com todas essas complexidades, é inegável que pessoas possuidoras da brancura não estão fora desse espaço. Tal discussão pode ser levantada através desse longa-metragem de 2015, pois a obra serve como um exemplo para debater sobre como o escravismo, ainda que tenha sido formalmente abolido, continua presente entre nós e segue garantindo privilégios para uns e submissões para outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento de olhar e dissertar de maneira crítica sobre esse espaço denominado de "branquitude" é ainda bem recente e, como de se esperar, encontra bastante resistência, visto que tal exercício de reflexão visa retirar o poder autoimposto pelo ser branco de racializar o outro enquanto se concebe como a "norma", provocando assim um embate em seu senso de universalidade somente por ter a pele branca.

O cinema foi e continua sendo uma importante ferramenta para construir (e reconstruir) esse quadro da hegemonia branca, ainda mais nos dias atuais, visto que esse instrumento de formação cultural tem aderido a um

posicionamento mais crítico em relação a isso e tem colaborado para o processo de desvelamento de um Brasil que muitos fingem não ver. Filmes como o dirigido por Anna Muylaert são ótimos exemplos disso.

Entretanto, ainda que obras cinematográficas, como *Que horas ela volta?* (2015), adotem essa criticidade, isso não significa que elas estão isentas de reproduzirem elementos garantidores da manutenção do *status quo*. Ao mesmo tempo em que esse longa-metragem critica a branquitude e o discurso de "democracia racial" tão mobilizado por ela, o filme não abdica do salvacionismo branco (personificado na personagem Jéssica) e do separacionismo de questões como racismo e classicismo, mesmo quando estes se entrecruzam na vida real.

Constatar a existência de contradições e complexidades como essas, seja qual for a fonte, é um exercício que faz parte da essência da ciência histórica, uma vez que essa ciência também serve para mostrar as possibilidades e as limitações de tratar assuntos utilizando-se de obras cinematográficas brasileiras como objetos de análise.

REFERÊNCIAS

AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. Brasil, 2002. 103 min.

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção: Joel Zito Araújo. Roteiro: Joel Zito Araújo. Brasil, 2000. 92 min.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade.** São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP**, São Paulo, n. 69, p. 72-79, 2006.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil:** o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21:** reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo.** São Paulo: Anhembi, 1955.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo, vol. I:** fatos e mitos. 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. 169 f.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. *In:* CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). **Psicologia social do racismo:** estudos sobre branquitude e branqueamento. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 25-57.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro:** propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.

BICHO de Sete Cabeças. Direção: Laís Bodanzky. Roteiro: Luiz Bolognesi. Brasil, 2001. 74 min.

BRUM, Eliane. Prefácio: a boa sinhazinha e boa escrava - nunca mais. *In:* MUYLAERT, Anna. **Que Horas Ela Volta? (Roteiros do Cinema Brasileiro).** 2. ed. São Paulo: Klaxon/BrLab Edições, 2019, p. 10-15.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco antirracista. **Revista Latino americana de ciencias sociales, niñez y juventud**, Manizales, v. 8, n. 1, p. 607-630, jan./jun. 2010.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade:** a construção do outro como não ser como fundamento do ser. São Paulo: Zahar, 2023.

CASA Grande. Direção: Fellipe Barbosa. Roteiro: Fellipe Barbosa. Brasil, 2015. 115 min.

COLLINS, Patricia Hill. **Bem mais que ideias:** a interseccionalidade como teoria social crítica. São Paulo: Boitempo, 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

DIANGELO, Robin. **Não basta não ser racista:** sejamos antirracistas. São Paulo: Faro Editorial, 2018.

DOMÉSTICA. Direção: Gabriel Mascaro. Roteiro: não consta. Brasil, 2013. 75 min.

DOMÉSTICAS, o filme. Direção: Fernando Meirelles e Nando Olival. Roteiro: Cecília Homem de Mello e Renata Melo. Brasil, 2001. 90 min.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes, 2 volumes.** São Paulo: Globo, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48.ed. São Paulo: Global, 2003.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, *[s.l.]*, p. 223-244, 1984.

GUERRA de Canudos. Direção: Sergio Rezende. Roteiro: Sérgio Rezende e Paulo Halm. Brasil, 1997. 170 min.

HOOKS, bell. **Olhares negros:** raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. **Irmã outsider:** ensaios e conferências. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Roteiro: Karim Aïnouz. Brasil, 2002. 105 min.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. Que horas ela volta? Uma crônica cinematográfica. **Comunicação & Educação**, *[s.l.]*, v. 21, n. 1, p. 163-169, 2016.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema de Retomada:** Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006. 198 f.

MEYER, Dagmar Estermann. Gênero e educação: teoria e política*. In:* LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (org.). **Corpo, gênero e sexualidade:** um debate contemporâneo na educação. 9.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 11-29.

MUYLAERT, Anna. **Que Horas Ela Volta? (Roteiros do Cinema Brasileiro).** 2.ed. São Paulo: Klaxon/BrLab Edições, 2019.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo.** São Paulo: Jandaíra, 2021.

NEGRI, Anaurelino; TIETZMANN, Roberto. O limiar da piscina: uma análise do filme Que horas ela volta? em diálogo com o imaginário sobre a desigualdade social brasileira. **Mídia & Cotidiano**, [*s.l.*], v. 16, n. 3, p. 199-215, 2022.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Roteiro: Guel Arraes e João Falcão. Brasil, 2000. 157 min.

O QUE é isso, companheiro? Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran e Fernando Gabeira. Brasil, 1997. 110 min.

PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para a branquitude. *In:* CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). **Psicologia social do racismo:** estudos sobre branquitude e branqueamento. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 59-90.

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. Roteiro: Anna Muylaert. Brasil, 2015. 112 min.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo:** branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. 2.ed. São Paulo: Veneta, 2020.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, *[s.l.]*, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. *In:* MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (org.). **Branquitude:** estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017. p. 20-30.

SOMMA, Teresa Di; MESSINA, Marcelo. Branqueamento e ascensão social em dois recentes filmes brasileiros: Aquarius e Que horas ela volta? **I Semana do Cinema Possível**, Rio Branco, 2017.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TEIXEIRA, Juliana. **Trabalho doméstico.** São Paulo: Jandaíra, 2021.

TIETA do Agreste. Direção: Cacá Diegues. Roteiro: João Ubaldo Ribeiro, Antônio Calmon e Cacá Diegues. Brasil, 1996. 140 min.

VIGOYA, Mara Viveros. Os benefícios da masculinidade branca: entre raça, classe, gênero e nação. *In:* VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade:** experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018. p. 129-156.

Recebido em 14/02/2024.

Aprovado para publicação em 31/07/2024.