



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ABDOU KÉBA SYLLA

NARRATIVAS DE RESISTÊNCIAS FEMININAS:
ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *UNE SI LONGUE LETTRE* E
QUE HORAS ELA VOLTA?

DOURADOS-MS
MARÇO/2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ABDOU KÉBA SYLLA

**NARRATIVAS DE RESISTÊNCIAS FEMININAS:
ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *UNE SI LONGUE LETTRE* E
*QUE HORAS ELA VOLTA?***

Dissertação apresentada para Defesa ao Programa de Pós-Graduação em Letras, vinculado à FALE - Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e práticas culturais
Linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber
Orientador: Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira

DOURADOS-MS
MARÇO/2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S984n Sylla, Abdou Keba

NARRATIVAS DE RESISTÊNCIAS FEMININAS: : ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE
UNE SI LONGUE LETTRE E QUE HORAS ELA VOLTA? [recurso eletrônico] / Abdou Keba
Sylla. -- 2026.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Paulo Custódio de Oliveira.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2026.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Literatura africana. 2. autoria feminina. 3. trabalho comparativo das mídias. 4. Une si longue
lettre. 5. Que horas ela volta?. I. Oliveira, Paulo Custódio De. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

ABDOU KÉBA SYLLA

**NARRATIVAS DE RESISTÊNCIAS FEMININAS:
ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE UNE SI LONGUE LETTRE E
*QUE HORAS ELA VOLTA?***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, vinculado à FALE - Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

**DOURADOS-MS
MARÇO/2026**

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira (Presidente/Orientador – UFGD)
Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)
Profa. Dra. Leoné Astride Barzotto (UFGD)
Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes UESPI – Universidade Estadual do Piauí
Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Suplente interno – UFGD)
Marcos Antonio da Silva (FCH – Faculdade de Ciências sociais)

Dedicatória

Dedico este trabalho aos meus avós maternos, Houguigue Badiane e Djendène Diédhiou, pela educação e pelos valores que me transmitiram, que foram a base para a minha formação individual e profissional.

Agradecimentos

Agradeço a ALLAH, por sempre guiar meus passos por onde vou e me dar a força e o discernimento necessário para atingir meus objetivos, tanto profissionais quanto sociais.

Ao meu pai Ibrahima Sylla e à minha mãe Seynabou Badiane, todos falecidos, que Allah tenha misericórdia das almas deles, que sempre me incentivaram e apoiaram nas atividades desenvolvidas durante todo nosso período acadêmico.

À minha valente e carinhosa esposa, Aissatou Kina Senghor pelo seu apoio moral e psicológico e sobretudo por ter suportado o meu afastamento tão difícil nestes dois anos.

Aos meus três filhos Cheickh Ibrahima Sylla, Nassardine Sadio Sylla e Fatou Kiné Sylla, dos quais sinto muita falta.

À toda minha família: irmãos, irmãs, tios, tias.... que também me apoiaram e continuam a me apoiar em todas as situações.

À família do meu irmão e amigo, Prof. Dr. Alfa Oumar Diallo, sua esposa, Profa. Cíntia Santos Diallo e seus filhos, Siradio Diallo e Souleymane pelo seu apoio inabalável.

À Universidade Federal da Grande Dourados pela oportunidade de desenvolver este trabalho pela obtenção do título de Mestre em Letras.

Ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira, pela orientação e pelo tempo que generosamente dedicou transmitindo-me os melhores e mais úteis ensinamentos, sempre com paciência, serenidade e acima de tudo pela confiança.

A todos professores da FALE e especialmente à Profa. Dra. Leoné Astride Barzotto, Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro, Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas, Prof. Dr. Renato Nésio Suttana e Prof. Dr. Paulo Bungart Neto, pelo seu apoio acadêmico e social.

Ao pessoal da secretaria da FALE que me apoiou muito nas questões administrativas.

Aos meus amigos, Mamadou Cellou Diallo, Matar Gning, Mbène Diouf, Flávio João Adulai Bari, pelos bons momentos de distração e de apoio para enfrentar a vida da melhor forma possível.

Aos meus colegas da turma 2024 e especialmente à Rayanne Soares da Paz.

À CAPES por todo o apoio financeiro e científico transferido para que esse trabalho pudesse ser desenvolvido.

Ao povo brasileiro.

E a todos que direta ou indiretamente contribuíram para realização desse trabalho e pelas valiosas amizades. Que Deus abençoe cada um de vocês e proporcione muitas realizações e saúde.

Meus sinceros agradecimentos!

Resumo:

Este trabalho realiza uma análise da literatura escrita por mulheres, tendo como base *Une si longue lettre* (1979), de Mariama Bâ, em comparação com o filme *Que horas ela volta?* (2015), da cineasta brasileira Anna Muylaert. Em tempos e espaços distintos, ambas as autoras inscrevem gestos feministas potentes em seus meios de expressão: M. Bâ usa a epistolaridade como resistência à subalternização das mulheres senegalesas; Muylaert, por sua vez, mobiliza os recursos da linguagem cinematográfica para denunciar desigualdades de classe e gênero no Brasil contemporâneo. A pesquisa justifica-se pela urgência de dar visibilidade às mulheres na literatura africana e ao cinema brasileiro de protesto silencioso como é o de Muylaert. Os dois segmentos são historicamente marginalizados e, nesse sentido, nossa dissertação reconhece o poder da arte como ferramenta de protesto, resistência e reconstrução subjetiva. A abordagem adotada é qualitativa, fundamentada na análise bibliográfica e na crítica comparatista, em diálogo com teorias feministas e pós-coloniais. Apoia-se, teoricamente, em Gaudreault e Jost (2009), para compreender a linguagem cinematográfica; em Luiz Gonzaga Motta (2013), para examinar os recursos narrativos e epistemológicos; e em Robert Stam (2006), que sustenta a proposta comparatista. A estrutura da pesquisa compreende três eixos: na primeira parte, analisa-se como as contingências sociopolíticas moldam a criatividade de Mariama Bâ; na segunda, o filme de é investigado enquanto narrativa crítica das desigualdades brasileiras; e, por fim, propõe-se uma leitura comparada entre romance e filme, mostrando como, apesar das mídias distintas, ambas convergem na crítica às opressões e no uso expressivo da linguagem como resistência

Palavras-chave: Literatura africana; autoria feminina; trabalho comparativo das mídias, *Une si longue lettre*, *Que horas ela volta?*

Résumé:

Ce travail analyse l'œuvre littéraire *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ, en comparaison avec le film *Que horas ela volta?* (2015) de la cinéaste brésilienne Anna Muylaert. Dans des contextes temporels et spatiaux distincts, les deux auteures inscrivent des gestes féministes puissants dans leurs modes d'expression : M. Bâ utilise l'épistolarité comme résistance à la subalternisation des femmes sénégalaises ; A. Muylaert, de son côté, mobilise les ressources du langage cinématographique pour dénoncer les inégalités de classe et de genre au Brésil contemporain. Cette recherche se justifie par l'urgence de donner de la visibilité aux femmes dans la littérature africaine et au cinéma brésilien de protestation silencieuse. Ces deux segments étant historiquement marginalisés, notre mémoire reconnaît le pouvoir de l'art comme outil de protestation, de la résistance et de reconstruction subjective. L'approche adoptée est qualitative, fondée sur l'analyse bibliographique et la critique comparatiste, en dialogue avec les théories féministes et postcoloniales. Elle s'appuie, théoriquement, sur Gaudreault et Jost (2009) pour comprendre le langage cinématographique ; sur Luiz Gonzaga Motta (2013) pour examiner les ressources narratives et épistémologiques ; et sur Robert Stam (2006) pour soutenir la proposition comparatiste. La structure de la recherche comprend trois axes : premièrement, l'analyse de la manière dont les contingences sociopolitiques façonnent la créativité de Mariama Bâ ; deuxièmement, l'investigation du film de A. Muylaert en tant que récit critique des inégalités brésiliennes ; et, enfin, une lecture comparée entre le roman et le film, démontrant comment, malgré des médias distincts, les deux convergent dans la critique des oppressions et l'usage expressif du langage comme résistance.

Mots-clés: Littérature africaine; écriture féminine; travail comparatif, *Une si longue lettre*, *Que horas ela volta ?*

Pensar o feminismo como um saber, como uma genealogia, como uma proposta para transformar a vida a partir de um olhar integral permite-nos dialogar tanto com a academia e com os discursos políticos quanto com as lutas individuais e coletivas das mulheres para transformar um sistema político, social e econômico desigual e injusto (Barrangán; Lang; Chavez; Santillana 2020, 253)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO MODAL	12
1. CARTOGRAFIA DO SOFRIMENTO FEMININO EM <i>UNE SI LONGUE LETTRE</i>	18
2. ANNA MUylaERT: O AUDIOVISUAL FEMININO	48
3. ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: TENSÕES COMPARADAS.....	60
4. GEOPOLÍTICA DOS CORPOS FEMININOS.....	67
CONCLUSÃO.....	82
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO MODAL

A leitura que se abre, por meio dessas primeiras palavras, certamente despertará nos leitores a seguinte questão: como é possível comparar duas obras tão distantes em suas origens, linguagens e contextos culturais? De um lado, *Une si longue lettre*, romance senegalês, escrito em francês nos anos pós-independência do Senegal. De outro, *Que horas ela volta?* filme brasileiro contemporâneo dirigido por Anna Muylaert, amplamente reconhecido por seu impacto crítico e social.

Mas por que uma introdução qualificada pelo adjetivo “modal”? Porque a Introdução problematiza o cenário da Literatura comparada. Nossa dissertação é uma forma de raciocínio estético que utiliza os recursos da Literatura comparada ao Cinema para posicionar-se em relação ao tema em comparação. Esse trabalho visa abrir hipóteses ou sinalizar limites do que será afirmado. Ele *modula o tom* do que será dito. Estamos, ao mesmo tempo, suavizando, problematizando e tensionando um modo de ser comparativo.

Uma obra literária e uma obra cinematográfica, provenientes de um país africano e filme sul-americano, configuram realidades que, à primeira vista, pouco teriam a dizer uma à outra. No entanto, essa foi precisamente a provocação que, em 2022, impulsionou meu ingresso no Grupo de estudos InterArtes da UFGD, sob a orientação do professor Dr. Paulo Custódio de Oliveira. Para enfrentar esse desafio, adota-se aqui uma "Introdução Modal", concebida como um raciocínio estético que utiliza os recursos da Literatura Comparada para sinalizar os limites e as hipóteses do que será afirmado. Essa abordagem visa modular o tom da escrita, evitando dogmatismos e suavizando as tensões inerentes ao modo de ser comparativo entre diferentes suportes. Assim, a pesquisa não busca apenas cotejar objetos, mas propor uma escuta atenta aos modos como vozes se insurgem contra o silenciamento estrutural.

Essa modulação de tom reflete-se não apenas na teoria, mas na própria trajetória deste pesquisador, cuja experiência docente no Senegal permitiu transpor a vivência com a Literatura para a filmografia brasileira. Naquele momento, as atividades do Grupo InterArtes eram conciliadas com meu trabalho profissional como professor de português como língua estrangeira no ensino médio senegalês. É relevante destacar que o português é ensinado no Senegal ao lado do francês e do inglês, sendo minha preferência pelo idioma lusófono justificada pela influência cultural do Círculo português da Guiné-Bissau. Essa região limítrofe com Ziguinchor mantém ligações sociais estreitas com o sul do Senegal, moldando uma identidade fronteiriça que enriquece a visada comparatista. Portanto, meu lugar de enunciação

como pesquisador africano é fundamental para interpretar as críticas à desigualdade de classe e gênero presentes na obra audiovisual brasileira.

Segundo meu orientador, ao comparar literatura e cinema, incorremos frequentemente na armadilha de tomar o filme como simples extensão ou transcrição do conteúdo escrito. Essa visão reduz a complexidade dos campos semióticos e rebaixa o cinema a um papel submisso, ignorando o estigma de obra subalterna que a adaptação muitas vezes carrega. Para evitar tal vício, recorremos ao conceito de "remediação" de Irina Rajewsky, que permite compreender o diálogo entre mídias sem que cada meio perca sua especificidade e autonomia expressiva. Assim, surgiu a ideia de comparar o romance senegalês de M. Bâ ao filme de A. Muylaert, conectando sistemas de significação distintos sob um eixo comum. Ambas as obras expõem, de forma contundente, as estruturas de opressão e a permanência de uma escravidão psicológica disfarçada que ainda subjuga mulheres no Sul Global.

O desafio era enorme: colocar lado a lado duas produções oriundas de campos semióticos distintos e de culturas tão afastadas. No entanto, foi precisamente por essa distância que o experimento se mostrou produtivo. Impediu-nos de qualquer leitura apressada e exigiu que enfrentássemos os textos com o olhar da alteridade. Não nos foi permitido “descansar” na zona de conforto do tema comum. Ao contrário, tivemos de nos perguntar o que, de fato, faz com que essas obras possam dialogar.

E então, surgiu um ponto fulcral de convergência: ambas as obras foram produzidas em momentos históricos em que o debate feminista já tinha gerado mudanças irreversíveis nas estruturas sociais. Tanto o romance de M. Bâ quanto o filme de A. Muylaert evidenciam, com linguagens distintas, a ruptura das condutas tradicionais, os conflitos de geração e a resistência das mulheres frente à opressão patriarcal. Mas como esse avanço do feminismo se expressa num contexto tão diferente como o senegalês? Como o livro traduz a resistência feminina dentro de uma sociedade declaradamente patriarcal, sem recorrer a modelos ocidentais de emancipação? Como essas vozes se insurgem nas entrelinhas, nos silêncios, nos gestos da narradora Ramatoulaye?

E ainda, por outro lado, o filme brasileiro: como interpretar sua crítica contundente à desigualdade de gênero e de classe, sendo eu um pesquisador senegalês, proveniente de uma realidade ainda marcada por desigualdades econômicas e culturais? Como compreender a personagem Val sem julgá-la pelos padrões de meu próprio país? Como ver em Jéssica um espelho – ainda que distante – das jovens africanas que rompem com o silêncio herdado de suas mães? A travessia não foi fácil. Mas a experiência foi de aprendizado profundo.

Hoje, ao chegar à etapa da Defesa, posso dizer com convicção: o trabalho cumpriu sua promessa. A aproximação entre as duas obras, por meio de um olhar comparatista, mostrou-se não só possível, mas fértil. Revelou como, mesmo através de linguagens e geografias diversas, a literatura e o cinema podem se encontrar no compromisso ético e estético de denunciar a opressão das mulheres e propor caminhos de emancipação. Sinto-me feliz com os resultados alcançados e ansioso por aprofundar ainda mais essas descobertas na sequência da pesquisa.

Ao empreender uma análise comparativa entre o romance *Une si longue lettre* e o filme *Que horas ela volta?*, esta dissertação propõe-se a investigar os modos como diferentes suportes artísticos – a pena e a câmera – configuram espaços de resistência e expressão para mulheres historicamente silenciadas. No primeiro capítulo, intitulado **Cartografia do sofrimento feminino em *Une si longue lettre***, atentando para como a forma epistolar constrói uma intimidade que se projeta politicamente. Nesta seção, introduzimos uma percepção filosófica, herdada de Paul Ricoeur e a consideramos como operador narrativo capaz de precipitar mudanças significativas na trama e na subjetividade das personagens (Ricoeur, 1994, p. 86-7) Essa reflexão encontra-se irmanada com os conceitos de Roland Barthes (2011) e Franco Moretti (2003).

A segunda parte, **A. Muylaert: o audiovisual feminino**, debruça-se sobre a trajetória da diretora e roteirista, que se inscreve em um projeto cinematográfico marcado pela crítica social. Sua filmografia não apenas retrata mulheres em contextos de desigualdade, mas as reposiciona como agentes de transformação dentro de tramas que desestabilizam as estruturas patriarcais e classistas da sociedade brasileira. A. Muylaert concebe o cinema como ferramenta de intervenção política e simbólica, conferindo centralidade a personagens femininas cujas subjetividades se constroem em conflito com os papéis tradicionalmente impostos. A diretora amplia o alcance do discurso feminista no audiovisual brasileiro contemporâneo, provocando o espectador a reavaliar os pactos silenciosos que sustentam as desigualdades de gênero e classe. Sua obra opera como resistência e reconfiguração do feminino nas telas, ancorada em um gesto estético comprometido com a justiça simbólica.

A análise, que se detém sobre como a configuração da casa dos patrões, se estabelece como representação concreta da estrutura social brasileira, em que os espaços revelam e reforçam as divisões de classe. O lugar de Val, delimitado por um quartinho aos fundos, simboliza não apenas a marginalização espacial, mas também a posição subalterna que ela ocupa na dinâmica estrutural doméstica. As áreas de convivência, como a sala e a cozinha, embora partilhadas, são demarcadas por regras silenciosas de acesso e comportamento, reforçando a separação entre quem serve e quem é servido. A piscina, elemento central do lazer

burguês, torna-se emblema de exclusão, interdita a quem não pertence simbolicamente àquele território. A casa transforma-se em enunciado político, revelando que a estrutura física reproduz a ordem social e que o espaço é sempre atravessado por relações de poder.

O terceiro capítulo **Entre palavras e imagens: tensões comparadas** estabelece um dos eixos centrais desta dissertação ao propor um diálogo entre o romance e o filme a partir de suas respectivas forças expressivas. A análise busca compreender como, mesmo operando com linguagens distintas — a epistola literária e o audiovisual cinematográfico —, ambas as obras se articulam em torno de uma mesma vocação crítica: a de desconstruir os discursos de opressão que se apresentam como naturais no cotidiano das mulheres subalternizadas. A convergência não está na superfície formal, mas na capacidade de instaurar uma consciência deslocada, capaz de desestabilizar as formas de dominação inscritas na linguagem, no corpo e no espaço. Ao comparar as tensões narrativas, delineiam-se os pontos em que a literatura e o cinema se tangenciam como formas de resistência simbólica, confirmando que ambos os discursos podem operar fraturas significativas nas lógicas patriarcais de representação.

Já o quarto capítulo, **Geopolítica dos corpos femininos**, deslocamos o foco analítico para uma perspectiva transnacional e comparatista. A partir do conceito de geopolítica, articulam-se as distintas formas de opressão vivenciadas por mulheres senegalesas e brasileiras, as quais, embora marcadas por configurações culturais diversas, são atravessadas por estruturas patriarcais e classistas convergentes. Nesse cenário, a escrita de M. Bâ e o olhar cinematográfico de A. Muylaert revelam um eixo comum de insurgência: o enfrentamento da opressão por meio do cotidiano e do gesto estético. Complementarmente, a discussão sobre a colonização simbólica centra-se nas relações maternas como espaço de ruptura. A composição redentora das figuras “sempre presentes” — Jéssica e Aissatou — materializa um deslocamento das estruturas herdadas, abrindo uma brecha fundamental pela qual se enuncia uma nova forma de subjetividade feminina.

Argumenta-se que nem a carta, nem o filme se prestam a um engajamento panfletário. A política que os anima é silenciosa, cotidiana, sutil. É na cozinha, no quintal, na sala de estar que a crítica se instala. Ao buscar um diálogo entre literatura e cinema, entre África e América Latina, esta dissertação propõe que a arte, mesmo quando não se pretende explicitamente militante, pode operar como força crítica transformadora, alterando a percepção da realidade através da sensibilidade.

Nesse capítulo que conclui nossos argumentos, também se discute a emergência de um novo modelo de resistência estética, menos ruidoso em sua militância, mas profundamente eficaz em sua capacidade de produzir deslocamentos sensíveis no imaginário coletivo. Trata-se

de uma arte que, em vez de se anunciar como ferramenta de transformação grandiosa, atua por vias discretas e insinuantes, como quem prefere administrar com sabedoria os fluxos escassos de um poço artesiano a prometer, em gestos épicos, a drenagem de oceanos. Essa metáfora não sugere passividade, mas sim uma política do detalhe, onde pequenos gestos — uma palavra sussurrada, um silêncio significativo, um plano fixo ou uma carta íntima — podem instaurar microrrevoluções simbólicas no tecido da vida cotidiana. Nessa lógica, a arte torna-se um modo de escuta e sobrevivência, um território onde a sensibilidade resiste ao esmagamento da técnica e da norma, e onde a potência crítica reside na delicadeza de suas fissuras. Assim, encerra-se este percurso analítico reafirmando a importância de formas artísticas que, sem abdicar de sua força política, recusam os moldes panfletários para operar na profundidade da experiência, tensionando os limites do visível e do dizível."



1. CARTOGRAFIA DO SOFRIMENTO FEMININO EM *UNE SI LONGUE LETTRE*

Mariama Bâ, escritora senegalesa (1929-1981), publicou em 1979 o seu primeiro romance, intitulado *Une si longue lettre*. A narrativa consiste integralmente em uma carta escrita pela personagem principal, Ramatoulaye, durante seu período de luto obrigatório, conforme as tradições islâmicas, após a morte do marido, Modou Fall. Na carta, a personagem revisita sua trajetória de vida, assim como a de sua melhor amiga, Aïssatou. Presume-se que o propósito central do texto epistolar é reorganizar os sentimentos de Ramatoulaye, permitindo-lhe lidar com o luto e possibilitando uma nova perspectiva sobre o amor e a felicidade futura.

M. Bâ nasceu no dia 17 de abril de 1929 em Dakar, capital do Senegal. Era filha de Fatou Kiné Gueye e de Amadou Bâ. O pai foi funcionário da administração colonial, vice-prefeito de Dakar em 1947 e Ministro da Saúde do Senegal em 1957. A mãe faleceu quando Mariama era ainda muito jovem, e ela acabou sendo criada pelos avós maternos em São Luís, (primeira capital do país). M. Bâ cresceu e foi criada em uma sociedade fortemente influenciada pela religião muçulmana, que é sabidamente enraizada nas práticas tradicionais africanas.

Apesar dessas fortes influências da religião muçulmana e das tradições africanas, ela frequentou a escola francesa, onde se destacou como estudante. E, aos catorze anos, em 1943, obteve o certificado do ensino primário e entrou na Escola Normal de Rufisque (Dakar), saindo de lá com o diploma de professora em 1947. Ao mesmo tempo em que estudava na Escola Normal, ela continuava a frequentar uma escola corânica, onde se aprende as leis do Alcorão. Lecionou durante doze anos e, em seguida, por motivo de saúde, pediu para ser transferida para a Inspeção Regional da Educação.

M. Bâ teve uma vida conjugal muito movimentada porque se casou três vezes. Do primeiro casamento com Bassirou Ndiaye, ela teve três filhas. Seu segundo marido foi Ablaye Ndiaye com quem teve uma filha. E com o terceiro marido Obèye Diop-Fall, membro do parlamento senegalês, Mariama teve cinco filhos. Os três casamentos acabaram em divórcio. Conhecendo bem as realidades de sua sociedade e com as suas experiências com os casamentos e a criação dos filhos, forjou-se em uma carreira de defensora das causas femininas e se envolveu em várias organizações voltadas ao planejamento familiar e aos direitos das mulheres.

Essa escritora senegalesa lutou muito para melhorar as condições de vida das mulheres do seu país. Foi fundadora e presidente do Cercle Feminina, uma organização que milita em prol da educação e dos direitos da mulher. Foi também membro da Federação das Associações de Mulheres do Senegal, além de ser professora e inspetora de educação primária. Ao mesmo

tempo, dava palestras e escrevia artigos para jornais. M. Bâ faleceu de câncer no dia 17 de agosto de 1981.

De sua produção literária, destacam-se três livros: *Une si longue lettre* publicado em 1979, *La fonction politique des Littératures Africaines écrites* (*A função política de Literaturas Africanas escritas*) publicado em 1981, e *Un chant écarlate* (*Uma canção escarlata*), obra póstuma publicada em 1986. Hoje, um colégio situado na ilha de Goré (Senegal) leva o seu nome: *Casa da Educação Mariama Bâ*.

Neste, que é seu primeiro livro, o gênero epistolar está associado à literatura feminina (Giguère, 2003; Sousa, 2012), talvez por sua condição historicamente marginal e pelo espaço intimista que proporciona. Esse tipo de escrita configura-se como uma forma de exploração da interioridade por meio do diálogo com o outro ou consigo mesmo. Duas práticas se destacam nesse processo: a correspondência e os registros pessoais. As cartas visam estabelecer um diálogo direto com outra pessoa, funcionando como forma de orientação, partilha e, ao mesmo tempo, autoconhecimento. Já os registros pessoais — anotações, reflexões e memórias — compõem um repertório íntimo que pode ser revisitado para reinterpretação do vivido. Ambas as formas têm em comum a construção da subjetividade por meio da linguagem e a ampliação da compreensão de si mesmo a partir da relação com o outro.

O malefício da mulher se confunde com a origem da humanidade. Segundo a Bíblia, teria havido em algum momento, na origem da vida, um casal: Adão, criado à imagem e semelhança de Deus e de Eva, nascida da sua costela para ser uma companheira - pois ele, apesar de viver em um lugar idílico idealizado por Deus e chamado Paraíso, andava triste. Por algum tempo não definido, os dois viveram felizes em um lindo pomar cheio de árvores frutíferas, entre os quais havia uma macieira, que Deus não permitia ser tocada. Então um dia, apareceu uma serpente e enganou Eva, que induziu seu companheiro a comer uma maçã, desobedecendo à proibição divina [...]. A maldição de Eva contamina todas as seguintes gerações das suas filhas. Afinal, o que se sabe é que, por sua culpa e, por consequência, de todas as de seu sexo, a humanidade perdeu o Paraíso. [...]. Não é apenas na tradição judaico-cristã que a figura de mulher é maldita, já que os aspectos do perigo e contaminação ligados ao feminino se repetem em quase todas as religiões. (Alves e Pitanguy, 2022, p. 8).

Tal movimento impacta a luta de classe em todas as sociedades e todas as épocas marcando a existência da humanidade. Neste sentido, a questão relativa às diferenças de gêneros torna-se uma das mais preocupantes, inquietantes até mesmo em sociedades consideradas mais democráticas ou civilizadas. Essa situação devida à hierarquização e

estruturação da sociedade, muitas vezes, cria desequilíbrio e injustiça que M. Bâ, na África francófona revela em *Une si longue lettre*. A personagem principal, Ramatoulaye, narra a sua amiga de infância, Aïssatou, a sua decepção e o seu sofrimento por ter sido abandonada pelo marido Modou Fall. Seu companheiro casou-se uma segunda vez com a colega e amiga de escola de sua filha, Daba.

Para alcançar uma leitura crítica do romance, este primeiro capítulo, intitulado 'Cartografia do sofrimento feminino em *Une si longue lettre*, organiza-se em três vetores analíticos fundamentais. Inicialmente, realiza-se um exame biográfico e bibliográfico de M. Bâ, situando-a como figura central da militância intelectual senegalesa. Subsequentemente, a investigação debruça-se sobre a literatura de autoria feminina como dispositivo capaz de mapear as opressões patriarcais, incorporando a percepção de Paul Ricoeur ao considerar a narrativa como uma operação capaz de precipitar mudanças significativas na trama e na subjetividade das personagens. Por fim, exploram-se os estratagemas de resistência, demonstrando como a escrita epistolar atua enquanto gesto ontológico que reconfigura a mulher subalternizada, permitindo que a protagonista transite da posição de objeto silenciado para a de sujeito de seu próprio discurso.

Essa cartografia do sofrimento em M. Bâ estabelece o alicerce necessário para a transição ao segundo capítulo, “Anna Muylaert: o audiovisual feminino”, no qual a análise se desloca para a filmografia brasileira, incutindo na câmera a capacidade de reposicionar mulheres subalternizadas como agentes de transformação. A progressão desse raciocínio culmina no terceiro capítulo, “Entre palavras e imagens: tensões comparadas”, onde o diálogo intermediário é mediado pelos conceitos de *catálise* e *remediação*, preparando o terreno para a síntese final no quarto capítulo, “Geopolítica dos corpos femininos”. Nesta etapa conclusiva, a dissertação unifica a pena e a câmera em uma perspectiva transnacional, revelando como Val e Aïssatou materializam o rompimento com a colonização simbólica e a escravidão psicológica no Sul Global.

Para concebermos a escritura como mapeamento de sofrimentos, analisamos como os dogmas religiosos e as convenções tradicionais operam como instrumentos de opressão sistemática contra a subjetividade feminina. Ao percorrermos a narrativa, identificamos saberes sociais que ratificam uma persistente campanha de desvalorização, resultando na coisificação da mulher no espaço doméstico. Essa violência simbólica, legitimada por interpretações patriarcais, é denunciada na carta de Ramatoulaye, que utiliza a palavra escrita para romper o silêncio histórico e desafiar a marginalização imposta pela rígida estrutura sociocultural africana.

A análise transcende a denúncia temática. Através do prisma epistolar não apenas documenta o luto, mas refigura a identidade da protagonista. O cruzamento entre gênero, religião e cultura revela como o sofrimento é moldado por múltiplas camadas de dominação. Assim, o capítulo consolida a base teórica para o diálogo intermediático necessário que ocorrerá nas seções posteriores.

Conclui-se que a resistência feminina nesta obra se manifesta através da ocupação do espaço discursivo, transformando a esfera privada em palco de insurgência política. A subjetividade, anteriormente silenciada, emerge como sujeito da história, recusando a passividade imposta pela tradição. Este mapeamento crítico do sofrimento e da agência intelectual permite que, no capítulo seguinte, investiguemos como A. Muylaert mobiliza a linguagem cinematográfica para denunciar desigualdades análogas no contexto brasileiro.

Assim, as tensões fundamentais entre palavra e imagem começam a ser delineadas. É neste sentido que foi “repetida através dos séculos por religiosos, filósofos, cientistas, juristas, escritores, políticos, por homens de diferentes ocupações e funções, essa ladainha insistente revela justo aquilo que quer ocultar.” (Alvez e Pitanguy, 2022, p. 9). E para justificar essa política de dominação patriarcal do homem em todas as áreas da vida social. Leia-se o seguinte:

[...] o argumento a ser explorado é o de que a produção de autoria feminina não se configurou como tema privilegiado e frequente da história da historiografia, mantendo-se em larga medida como o “outro” silenciado, marginal e periférico nos cânones historiográficos e na memória disciplinar. (Oliveira, 2018, p.104.).

A citação de Oliveira (2018) revela o cerne de uma crítica fundamental à tradição historiográfica: a exclusão sistemática da autoria feminina enquanto sujeito da história e da produção intelectual. A mulher, neste contexto, é mantida à margem dos registros disciplinares e tratada como um “outro” silenciado — uma presença periférica que, mesmo quando existente, é frequentemente apagada ou subestimada pelas práticas legitimadoras da memória cultural. Tal afirmação denuncia não apenas uma lacuna epistemológica, mas uma violência simbólica reiterada ao longo do tempo: a negação de voz, autoria e agência às mulheres na construção das narrativas oficiais.

Esse panorama de exclusão ecoa de forma profunda na escrita de Ramatoulaye, cuja carta emerge como gesto de subversão dessa lógica. A escolha da forma epistolar, íntima e direta, permite que ela se coloque como autora de si mesma, contrapondo-se à invisibilidade estrutural que marca o feminino na tradição historiográfica e literária. A narrativa de sua vida

cotidiana, entrelaçada por práticas culturais que naturalizam o sofrimento — como a imposição da coesposa, o desprezo da sogra e o julgamento das cunhadas — funciona como uma cartografia afetiva da opressão, que a escrita reorganiza e denuncia. A cena em que descobre o casamento de Modou com Binetou, sem qualquer comunicação prévia, torna-se então um marco de ruptura simbólica: embora atue sob os códigos culturais que a constroem, Ramatoulaye encontra, na escrita, um espaço para interrogá-los e elaborar sua resistência.

Dessa forma, ela se afasta da posição de objeto silenciado e se constitui como sujeito de discurso — gesto político que alinha sua narrativa à crítica da ausência feminina nos registros oficiais e à urgência de reconfiguração das estruturas de escuta e representação.

A possibilidade de se casar com até quatro mulheres dada ao homem é legalizada e aceita pela sociedade, e tem, sobretudo, fundamentos na religião da sociedade em que vive a narradora. No entanto, a maioria maciça das mulheres confia na fidelidade de seus maridos e não esperam que isso venha a acontecer com o seu casamento.

Além da religião, há outros elementos que invisibilizam a figura feminina nessas narrativas. A saber: a tradição e a cultura. Ambas muitas vezes indissociáveis, a medida em que podem ser consideradas como as diferentes práticas ou as vivências de cada sociedade. De maneira geral, tanto a tradição quanto a cultura, marcam muito as sociedades africanas. Muitas vezes elas alimentam preconceitos que dificultam ou colocam a mulher em segundo lugar, isto é, a mulher é encarada como um ser inferior, cuja existência depende inteiramente do homem. Uma postura comportamental sexista. Nesse contexto, o lugar da mulher é no lar familiar onde ela cuida das crianças, das pessoas velhas, e satisfaz as necessidades do homem. Ela vive num lugar privado e invisível.

Em suma, a obra de M. Bâ, através da narrativa de Ramatoulaye, nos faz sentir o peso da cultura e da tradição na vida cotidiana das mulheres. Esse dia a dia compõe-se de atitudes desrespeitosas praticadas normalmente por muitos opressores. Veja-se, por exemplo, o que diz a narradora a sua interlocutora e amiga Aissatou:

As nossas existências são parecidas. Conhecemos momentos difíceis e momentos de alegrias conjugais. Sofremos separadamente, as mesmas restrições sociais e o seu peso moral. Eu amava Modou. Eu suporto todos os parentes e próximos dele. Eu acolhia e tolerava as suas irmãs, que muitas vezes abandonavam os seus lares conjugais para viver na minha casa. [...] Elas olhavam as suas crianças brincar e dançar nas minhas poltronas sem reagir. [...] A mãe dele passava e repassava como e quando quisesse, sempre em companhia de amigas para lhes mostrar o sucesso social do seu filho e sobretudo de lhes fazer visitar aquela linda

casa onde ela não vivia. Eu acolhia-a sempre com muito respeito e consideração. (M. Bâ, 2020, p.41 – *Tradução nossa*)¹

Notamos aqui que a mulher leva uma vida complexa nessa sociedade. Ela não se casa apenas com um homem que ela escolheu (ou que foi forçada a escolher). Casa-se com toda a família dele. Na descrição da narradora acima, vemos o relato de Ramatoulaye a Aissatou contando como teve que suportar a convivência difícil com a sogra e suas amigas. Quando estas visitavam a casa do filho, a ignoravam quase que por completo, na medida em que o desejo era unicamente mostrar a riqueza alcançada pelo filho.

Podemos também notar que o sofrimento da mulher senegalesa pós-colonial nesse romance, é o resultado ou a consequência de uma organização social moldada por vários fatores combinados – social, cultural, religioso e político. Eles se cruzam, se combinam, se completam e tornam invisível a mulher. Assim, face à uma tal situação, poderíamos relacionar as escritas de M. Bâ com o conceito de interseccionalidade teorizado por diferentes pensadoras femininas entre as quais Kimberlé Crenshaw, Djamilá Ribeiro e Carla Akotirene são as figuras centrais. O conceito refere-se à interação ou sobreposição de fatores sociais que definem a identidade de uma pessoa e como isso impacta sua relação com a sociedade e seu acesso a direitos.

E para uma melhor percepção do conceito podemos citar Carla Akotirene no seu livro intitulado *Interseccionalidade* em que ela comenta que:

A interseccionalidade visa dar inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado-produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça, e classe modernos aparatos coloniais. (Akotirene, 2019, p.14)

A luz das falas de Carla Akotirene, podemos notar que, no que diz respeito à obra de M. Bâ, essa inseparabilidade estrutural é centralizada no capitalismo e patriarcado em que a mulher senegalesa pós-colonial é colocada e invisibilizada pelo cruzamento e sobreposição de gênero, de religião e de cultura. Porque o ponto de partida desse romance é a oposição à poligamia e ao patriarcado senegalês. Daí, o sofrimento de Ramatoulaye pode ser, antes de tudo, uma opressão

¹ Nos existences se côtoyaient. Nous connaissons les bouderies et les réconciliations de la vie conjugale. Nous subissions, différemment, les contraintes sociales et la pesanteur des mœurs. J'aimais Modou. Je composais avec ses siens. Je tolérais ses soeurs qui désertaient trop souvent leur foyer conjugal pour encombrer le mien. [...] Elles regardaient sans réagir leurs enfants danser sur mes fauteuils. [...] Sa mère passait et repassait, au gré de ses courses, toujours flanquée d'amies différentes, pour leur montrer la réussite sociale de son fils et surtout, leur faire toucher du doigt sa suprématie dans cette belle maison qu'elle n'habitait. Je la recevais avec tous les égards

de gênero. O marido aproveita da religião e da tradição para casar uma segunda esposa, muito mais jovem, e assim relegando Ramatoulaye a um segundo lugar.

Nessa justificação das práticas opressivas amplificadas pela tradição islâmica e pelos costumes senegaleses, podemos exemplificar o caso em que a protagonista é forçada a passar os rituais de luto com a segunda esposa do defunto, momentos que são profundamente enraizados nas normas culturais e religiosas, reduzindo ainda mais sua liberdade. Essa opressão é, portanto, a combinação ou resultado da intersecção entre o “ser mulher” e o “estar inserida” em um contexto sociorreligioso específico, isto é, a sociedade senegalesa fortemente enraizada nas suas práticas tradicionais e religiosas do país.

Em *Une si longue lettre*, pode-se ilustrar de maneira nítida como a experiência de vida e o sofrimento de uma mulher não são forçosamente universais, porque neste contexto eles são moldados pela intersecção de ser mulher muçulmana dentro de uma sociedade fortemente marcada pelo patriarcado. Daí, a carta de Ramatoulaye pode ser vista, em si, como um ato de agência de interseccionalidade na medida em que é uma forma de a mulher usar sua voz para questionar e dismantelar criticamente o silêncio imposto pelas opressões de gênero, de política, de religião e cultural. Assim, frente uma tal situação, a mulher parece um ser resignado.

Essa resignação era um comportamento para o qual se esperava alguma recompensa: porque a esposa agradável e receptiva seria considerada “uma boa esposa”, ao passo que uma que não se comportasse devidamente resignada seria o exato oposto. A convivência subserviente seria cobrada no dia do falecimento do marido. Era um dia aterrorizante para qualquer esposa, como se vê no fragmento abaixo:

[...] é o momento temido por cada senegalesa, momento em que ela vai sacrificar todos os seus bens como presentes à família do seu defunto esposo, ou pior ainda, além dos bens, pode perder a sua personalidade e sua dignidade, tornando uma coisa ao serviço do seu marido, do avô, da avó, do pai, da mãe, do irmão, da irmã, do tio, da tia, dos primos, das primas, dos amigos do marido. A sua conduta é condicionada: uma cunhada não toca a cabeça de uma esposa que foi egoísta, infiel, inóspita ou hostil. (Bâ, 2020, p.10-11 – *Tradução nossa*).²

Como se vê, há um julgamento. É costume que as cunhadas toquem a cabeça da viúva no dia do falecimento. No entanto, se esta não se comportou devidamente, não receberá o toque

² C'est le moment redouté de toute Sénégalaise, celui en vue duquel elle sacrifie ses biens en cadeaux à sa belle famille, et où, pis encore, outre les biens elle s'empare de sa personnalité, de sa dignité, devenant une chose au service de l'homme qui l'épouse, du grand-père, de la grand-mère, du père, de la mère, du frère, de la sœur, de l'oncle, de la tante, des cousins, des amis de cet homme. Sa conduite est conditionnée : une belle-sœur ne touche pas la tête d'une épouse qui était avare, infidèle ou inhospitalière.

na cabeça e todos saberão que ela foi uma esposa ruim. Não receber o toque das cunhadas trata-se de uma humilhação. Uma vergonha que mancha a reputação da viúva.

Essa situação revela como na própria estrutura social e religiosa, tem-se as mulheres colocadas no desejo de também elas desfrutaram do poder de oprimir. Daí, pode -se notar que a estrutura social patriarcal e religiosa é o pilar da opressão na medida em que legitima a poligamia, colocando a primeira esposa em uma situação de vulnerabilidade emocional e social, mesmo educada e culta. Nesse romance, a protagonista, Ramatoulaye é o exemplo perfeito dessa situação de subalternidade em que a poligamia é o símbolo mais visível dessa opressão.

A escrita, particularmente no contexto pós-colonial, desponta não apenas como atividade estética ou narrativa, mas como um gesto ontológico de construção da subjetividade. *Une si longue lettre* oferece um exemplo contundente dessa operação subjetivante, ao utilizar a forma epistolar como espaço de emergência de uma voz feminina silenciada. A protagonista organiza sua experiência por meio da escrita, operando uma recomposição identitária diante das feridas deixadas pela traição conjugal, pela poligamia e pela submissão cultural. Trata-se de um processo de individuação: narrar-se para reconhecer-se.

Neste sentido, a carta escrita atua como catalisador narrativo de transformação subjetiva. A escrita permite-lhe revisitar criticamente o passado traumático e, ao mesmo tempo, ressignificá-lo como plataforma para um futuro emancipador. É esse duplo movimento – de análise e projeção – que torna a escrita uma ferramenta ontológica. Gayatri Chakravorty Spivak (2010) já advertia que o subalterno, para "falar", precisa construir condições discursivas de enunciação; a carta de Ramatoulaye encarna justamente essa construção. Ela devolve à personagem a capacidade de elaborar sua dor e contestar os dispositivos de silenciamento impostos pelas estruturas coloniais e patriarcais. Como aponta Sandra Regina Goulart Almeida ao fazer a apresentação da autora:

Spivak exemplifica seu argumento de que o subalterno, nesse caso em especial, a mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir. É, principalmente, à mulher intelectual que seu apelo final se dirige - a ela caberá a tarefa de criar espaços e condições de autorrepresentação e de questionar os limites representações, bem como seu próprio lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual. (Goulart, 2010, p. 15)

A citação de G. Spivak por Goulart revela uma das mais agudas implicações do conceito de subalternidade: o subalterno, especialmente a mulher subalterna, não pode falar não por ausência de voz, mas pela ausência de ouvidos dispostos a escutar. A condição subalterna

implica um silenciamento estrutural, no qual as tentativas de enunciação esbarram na inexistência de canais legítimos e reconhecidos de escuta. Quando a mulher subalterna fala, sua fala não é recebida como discurso válido; é ignorada, deslegitimada ou traduzida por outros que ocupam posições mais privilegiadas, anulando sua potência original.

Essa condição reverbera em toda a dissertação, pois tanto em *Une si longue lettre* quanto em *Que horas ela volta?*, o que está em jogo não é apenas o gesto de dizer, mas a disputa pelo direito de ser escutada. As protagonistas, Ramatoulaye e Val, não se colocam como porta-vozes de causas universais, mas como mulheres inseridas em realidades opressoras que lhes recusam um lugar legítimo de fala. A escrita de Ramatoulaye e os gestos cotidianos de Val, que se revela subalternizada pela provocação presencial da filha, representam tentativas de romper esse silêncio estruturado, inscrevendo-se como formas de enunciação periférica que reivindicam escuta.

Essa dimensão da escrita como experiência – nos moldes do que Luiz Gonzaga Motta (2013, p. 30) define como "atividade experimental da mente em busca do sentido ontológico" – ilumina o percurso subjetivo de Ramatoulaye. A carta não é um mero documento memorialístico, mas um ato de subjetivação que articula emoção e razão, tradição e desejo, ruptura e criação. Ao escrever, a personagem não apenas se compreende, mas se transforma.

Essa transformação subjetiva promovida pela escrita de Ramatoulaye transborda o campo individual para espelhar as contradições de uma sociedade em transição, tensionada por estruturas patriarcais e pelo desejo de emancipação. A carta funciona como gesto criativo que organiza o mundo interior da personagem diante do conflito entre tradição e modernidade. Nessa dobra entre o íntimo e o político, inscreve-se a possibilidade de “reexistência”, em que narrar o sofrimento torna-se ato ontológico. Tal gesto abre caminho para compreender como essa dor é condicionada socialmente e inscrita nos corpos femininos, tornando inevitável aprofundar a investigação sobre o sofrimento como elemento estruturante da narrativa. Contudo, para que se alcance a plena inteligibilidade desse fenômeno estético, é imperativo situar as coordenadas históricas e geográficas que alicerçam a experiência de exclusão vivida pela protagonista e pela própria autora.

Sob essa ótica, o Senegal, situado na África Ocidental, apresenta uma história marcada por camadas de colonização — europeia e árabe-islâmica — que moldaram profundamente sua organização social e religiosa. Com a vasta maioria da população seguindo o islamismo, o país preserva valores patriarcais arraigados que incidem diretamente sobre a condição das mulheres, cerceando-lhes agência e voz. É nesse cenário de complexas heranças coloniais que a literatura escrita por mulheres africanas emerge, historicamente tardia e marginalizada. O silenciamento

observado na esfera artística é, portanto, o reflexo de um processo de apagamento que atravessa todas as instâncias da vida social senegalesa. Assim, a escrita de resistência analisada anteriormente não é apenas um exercício literário, mas uma resposta direta aos mecanismos de opressão que historicamente confinaram a subjetividade feminina ao silêncio e à subalternidade.

O romance inscreve-se como ruptura desse *status quo*. A escrita epistolar em *Une si longue lettre* constitui-se como dispositivo narrativo e político capaz de expor e denunciar os sofrimentos femininos derivados da opressão patriarcal. A fala de Fatou Sow (2008), feminista senegalesa, esclarece esse cenário:

As mulheres africanas são vítimas de violência todos os dias: dos abusos físicos e sexuais às violências sociais (casamento precoce e forçado, poligamia, mutilações genitais femininas, ritos de viuvez ...), econômicos e políticos. A violência está presente, como em todos outros contextos e regiões, socializada, legalizada. (Sow, 2008, p. 10 – *Tradução nossa*).

Como diz a feminista, a violência contra as mulheres africanas – física, simbólica, institucional – está legalizada e naturalizada. A carta de Ramatoulaye rompe com essa naturalização ao tornar visível o sofrimento cotidiano das mulheres senegalesas, sobretudo aquele que se instala no interior das famílias, das tradições e dos lares.

A escolha da forma epistolar intensifica e legitima o gesto de denúncia empreendido por Ramatoulaye. Ao escrever para a amiga Aïssatou, que compartilhou experiências semelhantes, a protagonista contorna a condição de inaudível imposta à mulher subalterna, deslocando o eixo do interlocutor para um ambiente mais receptivo à escuta e à validação de seus direitos. Essa estratégia epistolar não apenas cria um espaço íntimo de confiança, mas também fortalece o tom crítico da narrativa.

Essa crítica torna-se ainda mais evidente quando se percebe que o cotidiano de Ramatoulaye é atravessado por práticas culturais que naturalizam o sofrimento feminino: a imposição da coesposa, o desprezo reiterado da sogra, o julgamento implacável das cunhadas durante o luto. Tais gestos silenciosos e repetitivos, aparentemente banais, compõem um verdadeiro mapa do sofrimento, no qual a violência simbólica se inscreve no corpo e na memória da mulher. A escrita, nesse contexto, atua como ferramenta de reorganização e contestação desses signos culturais, permitindo que a protagonista ressignifique sua dor e, ao mesmo tempo, ofereça um testemunho potente da opressão estrutural que a atinge.

Nesse panorama, as reflexões de Branca Moreira Alves e Jaqueline Pitanguy (2022) trazem esclarecedoras relações:

O malefício da mulher se confunde com a origem da humanidade. Segundo a Bíblia, teria havido em algum momento, na origem da vida, um casal: Adão, criado à imagem e semelhança de Deus e de Eva, nascida da sua costela para ser uma companheira - pois ele, apesar de viver em um lugar idílico idealizado por Deus e chamado Paraíso, andava triste. Por algum tempo não definido, os dois viveram felizes em um lindo pomar cheio de árvores frutíferas, entre os quais havia uma macieira, que Deus não permitia ser tocada. Então um dia, apareceu uma serpente e enganou Eva, que induziu seu companheiro a comer uma maçã, desobedecendo à proibição divina [...]. A maldição de Eva contamina todas as seguintes gerações das suas filhas. Afinal, o que se sabe é que, por sua culpa e, por consequência, de todas as de seu sexo, a humanidade perdeu o Paraíso. [...]. Não é apenas na tradição judaico-cristã que a figura de mulher é maldita, já que os aspectos do perigo e contaminação ligados ao feminino se repetem em quase todas as religiões. (Alves e Pitanguy, 2022, p. 8).

Para situar o sofrimento feminino como construção histórica e simbólica. A "maldição de Eva" – presente em diversas tradições religiosas – legitima o lugar subalterno da mulher, reforçado por discursos filosóficos, jurídicos e literários. Essa "ladainha" misógina, repetida ao longo dos séculos, perpetua a exclusão da autoria feminina e sua invisibilidade nos cânones culturais, como bem observa Oliveira (Alves e Pitanguy, 2022, p.9). Senão, leia-se o seguinte:

[...] o argumento a ser explorado é o de que a produção de autoria feminina não se configurou como tema privilegiado e frequente da história da historiografia, mantendo-se em larga medida como o “outro” silenciado, marginal e periférico nos cânones historiográficos e na memória disciplinar. (Oliveira, 2018, p.104.).

A citação de Oliveira evidencia uma lacuna persistente na historiografia: a marginalização sistemática das vozes femininas como produtoras de conhecimento e memória. A autoria feminina, nesse contexto, não apenas foi excluída das narrativas disciplinares hegemônicas, mas também convertida em alteridade silenciada — uma exterioridade cuja fala, quando emerge, é imediatamente contida ou ignorada. Tal apagamento não se dá de maneira accidental, mas como resultado de um sistema de validação que privilegia formas e sujeitos específicos de enunciação. Assim, a escrita feita por mulheres, especialmente em contextos coloniais e pós-coloniais, adquire uma dimensão de resistência epistemológica, confrontando os mecanismos que interditam sua presença nos discursos oficiais.

É nesse horizonte crítico que se inscreve a proposta desta dissertação. Ao aproximar expressões artísticas distintas — literatura epistolar e cinema social —, o trabalho não busca apenas cotejar dois objetos, mas também propor uma escuta atenta aos modos como determinadas vozes se insurgem contra o silenciamento estrutural. Mais do que analisar obras, trata-se de reconhecer nelas a força de uma escrita que reconfigura espaços simbólicos, transita entre linguagens e tensiona os limites da representação.

A escolha por focalizar obras de autoria feminina não é casual, mas responde à urgência de refletir sobre os modos como a linguagem — seja ela verbal ou audiovisual — pode se tornar instrumento de reinscrição subjetiva e de crítica social. A cena em que descobre o casamento de seu marido com Binetou ilustra a posição de passividade imposta às mulheres, mas também o ponto de inflexão a partir do qual se inicia sua transformação subjetiva.

Eles entraram rindo, cheirando o perfume que enchia a minha casa.
Sentei em frente deles rindo também.

O Imam iniciou a conversa:

- Quando Deus une duas pessoas, não se pode fazer nada.
- É isso, é isso mesmo, confirmaram os dois companheiros.

Uma pausa. Respirou profundamente e continuou novamente:

- Neste mundo, nada é novo
- É verdade, é verdade, confirmaram de novo Tamsir e Mawdo.

[...]

E o Imam, porta voz, continuou de maneira rápida como se as palavras fossem refogadas na boca dele:

- Sim, Modou Fall, mas felizmente, está vivo, graças a Deus. Só que decidiu casar com uma segunda esposa hoje. Nós viemos da mesquita de Grande Dakar onde teve lugar a cerimônia religiosa. [...]

Tamsir continuou acrescentando que: - Modou te agradece muito, ele disse que a fatalidade decide o destino dos seres e das coisas: Deus lhe concedeu uma segunda esposa e não pode desobedecer.

(Bâ, 2020, p.71-72 – *Tradução nossa*).³

³ Ils entrèrent en riant, reniflant avec force l'odeur sensuelle de l'encens qui émanait de partout. Je m'assis devant eux riant aussi.

L'Imam attaque :

-Quant Allah tout puissant met côte à côte deux êtres, personne n'y peut rien.

-Oui, oui, appuyèrent les deux autres.

Une pause. Il reprit souffle et continua :

-Dans ce monde rien n'est nouveau.

-Oui, oui, rancherèrent encore Tamsir et Mawdo.

[...] Et l'Imam qui tenait le fil conducteur, ne lâcha plus. Il enchaîna, vite, comme si les mots étaient de braises dans sa bouche.

-Oui, Modou Fall, mais heureusement vivant pour toi, pour nous tous. Dieu merci. Il n'a fait que t'épouser une deuxième femme, ce jour. Nous venons de la Mosquée du Grand- Dakar où a eu lieu le mariage. [...], Tamsir osa : « Modou te remercie. Il dit que la fatalité décide des êtres et de choses : Dieu lui a destiné une deuxième femme, il n'y a rien...

A cena é atravessada por uma frieza institucionalizada. Ramatoulaye, diante dos mensageiros da notícia, vê-se silenciada não apenas pela violência simbólica da revelação, mas sobretudo pela linguagem ritualística que a acompanha. O Imam, como porta-voz de uma religiosidade patriarcal, esvazia a responsabilidade pessoal de Modou Fall e a transfere para uma força transcendente, inquestionável: Deus uniu, Deus permitiu, nada pode ser feito. A fórmula repetida pelos acompanhantes — “é isso mesmo, é verdade” — reforça o coro de uma fatalidade socialmente produzida, naturalizada sob o manto da religião. Trata-se de uma tentativa de neutralizar qualquer reação subjetiva, convertendo o sofrimento da mulher em um dado inevitável do destino. O tom da visita, quase cordial, emoldurado por sorrisos e cheiros agradáveis, só acentua a dissonância entre a violência da mensagem e a maneira com que ela é proferida. Ramatoulaye, sentada, ri por reflexo, talvez por instinto de autopreservação, mas esse riso é o véu tênue que encobre uma ruptura profunda. A passividade que adota naquele instante não é submissão, mas suspensão: ela aguarda, na escuta da violência, o tempo de sua resposta. É nesse ponto que a escrita surge como resposta posterior — um gesto que ressignifica a dor ao transformá-la em testemunho.

Para melhor perceber o significado impactante desse trecho narrativo do livro *Une si longue lettre* (1979), trazemos o comentário de Penda Mbow, historiadora senegalesa (2001).

A essa alienação soma-se o fenômeno crescente da poligamia que, de certa forma, é uma das práticas que produz invisibilidades e silenciamento das mulheres senegalesas. Importa ressaltar que no Senegal os poderes islâmicos exercem forte domínio nas estruturas políticas, sociais e econômicas, e eles veem com bons olhos a prática da poligamia. Em termos de cultura, a poligamia é autorizada no versículo 3 do capítulo 4 do Alcorão: “casa com mulheres que lhe agrada. Tenha duas, três ou quatro, mas se você tem medo de ser injusto, casa apenas com uma. (Mbow, 2001, p. 1-2 – tradução nossa)⁴

Além da religião e da tradição, o patriarcalismo doméstico aparece como vetor central da opressão. A mulher, reduzida ao espaço privado, assume a responsabilidade pelo bem-estar familiar enquanto é desconsiderada em decisões fundamentais sobre sua própria vida. Como

⁴ A cette aliénation, s’ajoute le phénomène croissant de la polygamie qui dans une certaine mesure, est une des pratiques qui rendent invisibles et silencieuses les femmes sénégalaises. Il est important de noter que au Sénégal les pouvoirs religieux (islamiques) dominent fortement les structures politiques, sociales et économiques et acceptent la pratique de la polygamie. Parce que, selon la culture, la polygamie est autorisée par l’islam à son verset trois du chapitre quatre du Coran : « épouse autant de femmes que tu veux. Prends deux, trois ou quatre, mais si crains d’être injuste, épouse seulement une.

bem expressa Ramatoulaye: “Casa-se com toda a família do marido”. Sua resignação, esperada como virtude feminina, é, no fundo, um mecanismo disciplinador e normativo.

A violência simbólica transmuta-se, na escrita de Ramatoulaye, em memória crítica e resistência ativa. O silêncio outrora imposto cede lugar a uma voz que nomeia e elabora o trauma, transformando *Une si longue lettre* em uma cartografia do sofrimento. Esse mapeamento da dor e sua transformação discursiva encontram ressonâncias em outras trajetórias de subalternidade, revelando como a escrita literária pode atuar como plataforma de luta por dignidade.

A experiência sensível dessa obra permite um mergulho em reflexões que transcendem a fruição estética, fortalecendo o conhecimento crítico sobre a condição humana. Tal exercício intelectual exige a investigação minuciosa dos elementos constituintes da narrativa, como personagens, tempo e temas. Compreender a arquitetura do texto literário é, portanto, identificar as engrenagens que possibilitam a denúncia social e a representação de realidades marcadas por profundas opressões.

Nessa estrutura narrativa, o espaço assume papel preponderante, deixando de ser mero cenário para atuar como força motriz do enredo. Além da dimensão física, ele abrange esferas sociais e psicológicas que condicionam o desenvolvimento das personagens e a atmosfera da obra. O espaço torna-se um campo de tensões onde se inscrevem tradições e conflitos. É precisamente sob essa dinâmica que os teóricos Mendes e Carvalho argumentam:

chegou à conclusão de que o espaço não é somente um lugar físico, pois, na obra além das influências que o mesmo provoca, notou-se que há predominância do espaço social, pois este se configura pela observação, descrição, e análise de ambientes que em sua maioria há intensão crítica, representando pela tradição, costumes, valores e aspectos naturalistas. O espaço envolve todo o enredo do corpus, existe um processo de simbiose entre elementos a constituição do espaço que passa a designar os rumos da narrativa e ações das personagens. (Mendes; Carvalho, 2022, p. 97)

Nas falas dos autores do trecho acima citado, pode-se perceber a característica e a função do espaço numa obra literária. Podemos notar que o espaço é um dos elementos fundamentais e que sem ele seria mais difícil tratar da experiência literária. Segundo eles, o espaço constitui esse mundo em que tudo vai acontecer, é o campo de desenvolvimento do enredo de maneira resumida. E considerando o papel fundamental desse elemento na análise de uma obra literária, achamos que sua abordagem no romance de M. Bâ é crucial na medida em que pode ajudar

melhorar a percepção e facilitar a entrada nas profundezas dos elementos catalisadores nas narrativas de resistência feminina.

Nessa obra de M. Bâ, o espaço é um elemento muito ligado à vida ou experiências, sentimentos, e condições sociais das personagens femininas, principalmente da narradora, Ramatoulaye. O enredo acontece em Dakar, capital do Senegal, e reflete o período pós-independência do país. Essa época constitui uma fase de esperança, de liberdade, depois de muito tempo de colonização e de dominação francesa. Daí o lugar que representa a cidade pode ser muito significativo na escolha para o desenvolvimento do enredo porque nele destaca-se tudo que existia no Senegal nessa época de transição, como se pode notar através das falas de Ramatoulye:

Nós nos deslocávamos pela avenida da orla de Dakar, uma das mais belas da África Ocidental, verdadeira obra de arte da natureza. Os rochedos arredondados ou pontiagudos, negros ou ocres, dominavam o oceano. Da vegetação, às vezes verdadeiros jardins suspensos desabrochavam sob o céu claro. Passávamos pela estrada de Ouakam que leva igualmente a Ngor e, mais adiante, ao aeroporto de Yoff. Reconhecíamos, durante o trajeto, a pequena rua que se estendia pela praia de Almadies. Nossa parada preferida era a praia de Ngor, situado no vilarejo de mesmo nome, onde velhos pescadores barbudos remendavam redes, sob as sumaúmas. Crianças nuas e com o nariz escorrendo brincavam com toda liberdade, quando não se divertiam no mar. (...). Que multidão nos dias de festa! Muitas famílias perambulavam sedentas de espaço e de ar puro... (Bâ, 2023, p.43-44.)

Esse espaço, Dakar, é uma mistura de culturas e simboliza também uma espécie de encontro entre tradição e modernidade, entre conservação e mudança, entre África e Europa. Ao final, pode-se dizer que a cidade de Dakar representa um contexto urbano africano em transição e transformação em que valores sociais tradicionais e modernidade entram em choque. Essa situação de choque de dois mundos e duas realidades opostos que simboliza este espaço físico de Dakar poderia ajudar a analisar e interpretar os catalisadores de resistência feminina.

Contudo, a cartografia narrativa de M. Bâ expande-se para além dos limites da capital, alcançando o interior do território senegalês, precisamente a região central. Nesses espaços, a geografia física funde-se à preservação de uma memória ancestral, onde o tempo parece operar em uma cadência distinta, resguardando a pureza das raízes que o cosmopolitismo de Dakar por vezes obscurece. Para personagens como Tia Nabou, o retorno ao coração do Sine é um rito necessário de validação das tradições inalienáveis, conforme se depreende do seguinte trecho:

Para se convencer da sobrevivência das tradições, é necessário sair de Dakar, murmura Tia Nabou. Árvores espinhosas margeavam a floresta de Ndiassane à esquerda; macacos escapavam dela para se abrigar com a luz. Aqui Thiadiaye, Tataguine, Diouroupe, depois Ndioudiouf e, finalmente, Fatick, capital do Sine. (...) Enfim, Diakhao. Diakhao, a Real; berço e tumba dos Bour-Sine, Dikhao de seus ancestrais, Diakhao, a bem-amada, com a vasta concessão de antigo palácio. (Bâ, 2023, p.55-56.)

A referência a esse espaço em *Une si longue lettre*, citando nome de várias cidades e aldeias desse interior do Senegal, é de uma importância enorme para melhor compreensão de certos aspectos de análise e de interpretação de elementos da narrativa da obra. Porque esse espaço, contrariamente à cidade de Dakar simboliza a tradição, a pureza em que se vive as realidades do passado, terra de preservação e conservação da cultura africana.

Mas, ao se referir ao espaço físico, o lugar que centraliza mais o enredo, é a casa de Ramatoulaye e de Aissatou. Casas que se encontram na grande cidade de Dakar com tudo o que carrega como símbolos, sentidos históricos, culturais, sociais, religiosos. São dois lugares altamente simbólicos na narrativa na medida em que refletem ambos as condições sociais das duas personagens. Porque “este espaço adquire, por vezes, uma função estruturante. Não um simples cenário da ação narrada, mas uma interseção significativa entre ser e espaço” (Xavier, 2012, p.15) No entanto, a casa de Ramatoulaye é o ponto focal da narrativa, especialmente durante o período de luto:

A casa esvazia pouco a pouco. A mistura de cheiros de suor e de alimentos se torna nauseante, desagradável. Manchas vermelhas de cola cuspida aqui e lá: meus ladrilhos, mantidos com tanto cuidado, escuros. Manchas de gordura nas paredes, danças de papéis amassadas. Que resultado em um dia!” (Bâ, 2023, p.18-9)

Assim, essa descrição do espaço físico onde vive a personagem principal com mistura de cheiros, lixo entre outros elementos degradantes, pode ser uma imagem que deixa aparecer o ambiente social da história. Esses detalhes sensoriais da descrição espacial como cores, sons e cheiros, são elementos que podem ajudar o leitor a ter uma visão da cena e igualmente mergulhar na profundidade da narrativa. Em outras palavras, podemos notar que esses aspectos sensoriais contribuem de maneira significativa para a percepção do ambiente, criando suspense, medo e terror. E para entender melhor a representação e percepção do espaço nesta obra de M. Bâ, podemos citar o que Constância Lima Duarte escreve apresentação que faz do livro *A casa na ficção de autoria feminina* (2012) de Elódia Xavier, onde ela nota que:

Elódia Xavier, em seu *A casa na ficção de autoria feminina*, atravessa os corredores do imaginário das autoras brasileiras e visita a intimidade dos quartos e a simbologia dos salões desse continente do universo feminino. Sabe que ali se guarda o segredo das mulheres, suas raízes, bem escondidas, por vezes, quebradas asas. Os muros do confinamento e as janelas abertas para a liberdade. A casa é a incontornável morada do feminino (2012, p.8)

Por meio das palavras de C. L. Duarte, podemos compreender como a autora de *A casa na ficção de autoria feminina* utiliza o elemento espacial, a casa, como ferramenta de análise de narrativa literária na medida em que a casa é percebida como um repositório de memórias. Além disso, ela revela que a casa pode ser considerada por um lado, como um abrigo ou refúgio e de outro como uma prisão ou jaula, confinando as mulheres as suas funções tradicionais. Daí, podemos entender que Elódia Xavier na sua obra, utiliza o espaço doméstico como uma ferramenta de análise fundamental para compreender a experiência, a opressão, mas também a resistência das personagens femininas na literatura de maneira geral.

Muitas vezes partindo dessas descrições do espaço físico, isso nos permite analisar nessa seção do trabalho o espaço social em *Une si longue lettre* da escritora senegalesa.

Isto é, enquanto a narradora decide ficar nesse espaço apesar de tudo o que ela sofre, sua amiga assume outro caminho: reconstruir sua vida em um novo espaço. Assim a partir dessas duas personagens, através da escolha de cada uma, pode se notar:

[...] que o conceito de espaço na perspectiva da geografia deve ser considerado como totalidade, um aglomerado de relações e de formas apresentadas historicamente por processo de passado e do presente, o espaço possui estrutura correspondente à organização feita pelo homem (Mendes; Carvalho, 2022, p.100.)

E para melhor esclarecer essa ideia, podemos notar que “o espaço geográfico é organizado pelo homem vivendo em sociedade, cada sociedade, historicamente, produz seu espaço como lugar da sua própria produção.” (Saquet; Silva 2008, p.31)

Ao ler essas duas citações anteriores pode-se perceber que a noção de espaço físico é algo estreitamente relacionado a organização da sociedade que vive nele, considerando sua história, estruturação e aspirações. E partindo dessa observação do espaço físico do mundo real, podemos dizer que o escritor ao criar sua obra literária, pode se inspirar nessa organização para dar um significado e sentido a sua criação.

Os lares familiares da protagonista como espaço físico pode igualmente nos revelar muitos aspectos de análise durante o nosso trabalho.

Mas na obra, esses espaços físicos que deveriam simbolizar felicidade e liberdade para as personagens se referindo a época pós-independência do país, revelam uma vida difícil das personagens femininas devido às restrições das normas, crenças e realidades desse povo. Como se pode notar no livro *A casa na ficção de autoria feminina*. Nele, Elódia Xavier apresenta o espaço doméstico como um local ambíguo e, muitas vezes, de confinamento e opressão para a mulher. Porque ao referir-se à *A Viúva Simões* (1897), ela notou que nessa narrativa “a casa era a extensão da família, o famoso lar. Nela residiam marido, mulher e filhos, sempre chefiados pela figura paterna, que, quando ausente, se fazia representar pelo tradicional retrato em cima do sofá da sala”. (Xavier 2012, p.24.)

A estruturação familiar hierarquizada impõe severas limitações à liberdade feminina, cerceando a autonomia das escolhas subjetivas no ambiente doméstico. Essa configuração de restrições, ao se materializar no espaço físico, permite-nos transbordar a análise para a dimensão do espaço como elemento social. O confinamento privado torna-se, portanto, o primeiro vestígio das engrenagens coletivas que moldam a experiência das personagens e definem seus horizontes de ação.

O estudo do espaço social investiga as estruturas culturais e econômicas que circunscrevem o enredo, revelando como as personagens compreendem seu mundo. É nesse território que se determinam as relações de poder, os costumes e as ideologias dominantes. A organização espacial, moldada pela movimentação dos sujeitos, expõe dinâmicas orientadas por marcadores de gênero, classe e etnia, evidenciando que o lugar não é neutro, mas politicamente construído.

Nesse sentido, compreende-se que a espacialidade não é um dado estático, mas um produto das tensões e práticas humanas que segregam ou integram os indivíduos conforme sua posição na estrutura social. O espaço reflete e, simultaneamente, produz as assimetrias que governam a vida em comunidade, evoluindo conforme as transformações da própria sociedade. Sob essa perspectiva teórica, Milton Santos assevera que:

o espaço por suas características e por seu funcionamento, que ele oferece a alguns e recusa a outros, pela seleção de localização feita entre as atividades e entre os homens, é o resultado de uma práxis coletiva que produz as relações sociais, (...) o espaço evolui pelo movimento da sociedade total (Santos, 1978, p.171)

Segundo esse autor, o espaço social não é nada além dessa organização que se pode notar entre os diferentes componentes de um grupo de indivíduos que vivem num mesmo lugar

e que determinam as suas regras e normas de funcionamento em relação às crenças e à cultura. Daí para conhecer essa sociedade é antes de tudo perceber a sua organização e seu funcionamento. Considerando o nosso tema de estudo, é fundamental compreender a estruturação social em *Une si longue lettre* para conseguirmos abordar de maneira adequada os catalisadores de resistência feminina nessa obra.

Refletindo a sociedade senegalesa das décadas 1970, o romance de M. Bâ revela uma sociedade marcada por um lado pelas tradições e do outro pelo modernismo, mas igualmente pelas normas religiosas e expectativas culturais e as aspirações das mulheres. Isso pode se notar já através da voz da narradora que explora as complexas dinâmicas que definem a existência da mulher nessa sociedade senegalesa pós-colonial.

Cientes dessa sociedade fortemente marcada pelas tradições culturais, religiões e pela modernidade, podemos dizer que o estudo do espaço social é crucial. Nesse romance, o espaço social pode ser classificado em duas categorias: espaço social público, simbolizado pela totalidade da sociedade em geral (o povo) e o espaço social privado representado particularmente pela narradora e os seus próximos.

Em *Os excluídos da história* (2017), Michelle Perrot, explora o espaço ficcional para discutir a questão relativa à noção de público e privado analisando as relações sociais nas obras literárias de maneira geral, sobretudo no que diz respeito à problemática da invisibilidade de grupos sociais marginalizados. Assim, para Perrot, essa divisão ou separação entre esses dois lugares não se limita ao aspecto geográfico na medida em que pode ser também percebida como uma ferramenta de poder, dominação e controle social. Assim, nesse sentido, ela notou que:

A distinção entre público e privado implica uma segregação sexual crescente de espaço. Uma das suas chaves talvez seja a definição de espaço público como espaço político reservado aos homens. A burguesia daquela época exclui da política os operários e as mulheres. E os operários quando reivindicam o acesso à esfera política, reproduzem o modelo burguês, excluindo as mulheres. Através da coisa pública, dos assuntos políticos, desenha-se um mundo da sociabilidade masculina - uma “civilização café” (Philippe Ariès) - de onde as mulheres estão excluídas (Perrot, 2017, p.214)

Esse trecho de M. Perrot mostra de maneira nítida que ao falar de espaço público e privado na maior parte das sociedades, nota-se um desequilíbrio porque a mulher se vê excluída e marginalizada duplamente do espaço público (sinônimo de espaço político) dominado pelo homem. Daí, essa exclusão poderia ser explicada pelo fato que o lugar considerado como

privado serviria, muitas vezes, para silenciar a mulher, tornando as suas memórias invisibilizadas e insignificantes.

No que diz respeito ao espaço social público, este é marcado pelas instituições seculares das tradições e da modernidade que cria uma atmosfera de tensões e de desafios para as mulheres em busca de identidade e de autoridade. Uma tensão que pode ser notada nas palavras de Ramatoulaye conversando com Daouda Dieng, um deputado:

Quatro mulheres, Daouda, quatro em uma centena de deputados. Que proporção ridícula! (...). Disse, franzindo o cenho, mas não somos incendiarias! Talvez combustíveis! E argumentei: em muitas áreas, e sem conflito, nós nos beneficiamos do aprendizado bastante significativo de que veio de fora, de concessões arrancadas das aulas de história. Temos direito, tanto como vocês, à instrução que pode levar nossa capacidade intelectual ao limite. Temos direito ao trabalho de forma imparcial e renumerado justamente. Direito ao voto é uma arma séria. E finalmente foi promulgado o Código da família, que restitui à mais humilde das mulheres sua dignidade tantas vezes violada. Mas, Daouda, as restrições permanecem; mas, Daouda, as velhas crenças renascem; mas, Daouda, o egoísmo emerge, o ceticismo aparece quando se trata de coisa pública. Reserva de caça com raiva e rosnados. (Bâ, 2023, p.109-11)

As palavras da narradora revelam a grande decepção da mulher, sua frustração devida à sua representação insignificante na Assembleia Nacional. Um espaço social público que simboliza todas as camadas sociais do país. Elas revelam que a mulher nessa sociedade é excluída em todos os outros setores porque todos os seus direitos não são respeitados, mesmo, às vezes, reconhecidos. Assim essa situação poderia ser entendida pelo fato que as mulheres foram historicamente afastadas das decisões políticas e foram consideradas como “sem história”.

Essa exclusão política reflete uma estrutura profunda de silenciamento que transborda das instituições para o ambiente doméstico. O apagamento histórico da mulher na esfera pública justifica sua marginalização nos espaços de convivência privada. Portanto, a negação de direitos fundamentais na Assembleia Nacional legitima a opressão patriarcal vivenciada no cotidiano familiar.

O espaço onde evolui a protagonista é invadido pelas leis do patriarcado, isto é, a poligamia, mostrando que o lar familiar não é compatível com o poder público e as normas sociais. Daí, Ramatoulaye está fisicamente confinada ao lar, mas usa esse confinamento no sentido de transformar o privado em político através de sua escrita. O ato de escrever é o modo

de Ramatoulaye deixar de ser um objeto da história para se tornar o sujeito de sua própria narrativa.

E isso revela a atmosfera social carregada de tensões e de luta da parte da mulher para sua identificação e emancipação.

A análise da citação acima poderia melhorar a compreensão dos parâmetros de comparação e interpretação dos elementos catalisadores de resistência feminina em *Une si longue lettre*. Porque tais privações, restrições ou limitações da mulher vão criando sentimentos de rebeldia, provocando tensões sociais. No entanto, essas tensões não se notam unicamente no espaço social público na medida em que parecem mais visíveis e fortes nos lares familiares, isto é, no espaço privado.

Esse lugar é principalmente representado pelas casas de Ramatoulaye, ponto focal do enredo, e de Aissatou. Os dois espaços domésticos constituem uma espécie de microssociedade porque através dele se pode fazer uma leitura da sociedade senegalesa da época pós-independência. São lugares privados e íntimos. A casa de Ramatoulaye, parece ser ao mesmo tempo um espaço social de refúgio e de privação. É nesse espaço que a narradora se esconde para escrever a longa carta a sua amiga e, é através dela que revela seu interior dizendo que “tenho em mim muitas lembranças” (Bâ, 2023, p.20). Através das suas falas epistolares, espaço social privado, ela exprime seus sentimentos mais profundos, seus sofrimentos, suas reflexões sobre sua vida passada e sobretudo sobre o casamento, a poligamia e de outros incidentes dramáticos que precarizam a condição da mulher nessa sociedade.

A casa, espaço originalmente associado à intimidade e ao refúgio, revela-se em *Une si longue lettre* como um território de tensões e ambiguidades. Se por um lado ela abriga o luto e oferece à protagonista um lugar para recolher-se e processar suas dores, por outro, transforma-se em cenário de desconforto e imposição. A presença da co-esposa, imposta pela tradição durante os funerais, rompe a sensação de acolhimento: “A presença da co-esposa ao meu lado me irrita. Instalaram-na em minha casa, conforme a tradição, para os funerais” (Bâ, 2023, p. 12).

O que era espaço de memória afetiva, agora torna-se palco de constrangimento, diluindo os limites entre o privado e o coletivo. Essa ambivalência do espaço doméstico — simultaneamente íntimo e cerimonial, aconchegante e opressor — revela a condição antitética da mulher senegalesa: confinada à esfera privada, mas também exposta a normas sociais que a atravessam. É justamente nesse lugar contraditório que se inaugura o processo de autoconhecimento da narradora. A casa, então, já não é apenas o cenário do sofrimento, mas o

ponto de partida para uma consciência crítica sobre si mesma e sobre as estruturas que a mantêm em silêncio.

É bom lembrar que, como já referimos anteriormente, ao falar de espaço físico, o lar de Ramatoulye constitui também o foco da abordagem sobre o espaço social nesse romance. O primeiro ato que revela a casa, espaço social como prisão é a decisão de Modou Fall, seu esposo, quando decide casar com a Binetou. A narradora não foi avisada antes, e mesmo assim depois de ser informada do segundo casamento do seu esposo não tem nenhuma opinião a dar, a única coisa que pode fazer é aceitar, é por essa razão que:

Eu tentei conter o turbilhão dentro de mim. Acima de tudo, não dar às visitas a satisfação de relatar meu desespero. Sorrir, levar o acontecimento com leveza, como eles anunciaram. Agradecer a eles pela maneira humana como cumpriram sua missão. Enviar os parabéns a Modou, “bom pai e bom esposo”, “um marido que se tornou um amigo”. Agradecer à família de Modou, ao irmão, a Mawdo. Sorrir. Servir-lhes alguma bebida. Acompanhá-los novamente sob as volutas da fumaça do incenso que eles ainda aspiravam. Apertar suas mãos. (Bâ, 2023, p. 77-78)

Ao ler essa citação, podemos notar que a narradora revela como a casa, espaço social é utilizada como meio de repressão de privação de liberdade, porque mesmo depois de ser humilhada, ela tem que aceitar e se mostrar colaboradora da decisão do esposo. A mulher não deve revelar seu sofrimento publicamente, deve sempre apreciar positivamente as decisões do marido e quaisquer consequências ou impacto na vida da esposa. Essa situação revela tensões sociais nos lares particularmente onde as mulheres vivem no silenciamento e sofrimento. Assim tais situações de crises poderiam servir de meios para explicar, analisar e compreender o processo de luta para emancipação da mulher nessa sociedade. Isso pode ser percebido como elementos catalisadores da resistência feminina.

O segundo aspecto que revela o lar familiar como espaço social de privação é ligado ao período de viuvez de Ramatoulaye e isso se explica pelas expectativas sociais: as normas e dogmas religiosos relacionados a esse momento de luto. E segundo as normas sociais, durante esse momento de viuvez, a mulher não deve sair como e quando quiser da casa, além disso, ela não pode usar seus vestidos. Porque durante esse momento vão ser confeccionadas roupas específicas para a fase de viuvez. Por consequente, considerando essa situação social muito antagônica, nos leva a observar melhor o espaço psicológico das personagens femininas que vivem nesse ambiente.

Essa obra de M. Bâ, o espaço é fortemente caracterizado como patriarcal, o homem domina todas as áreas e a mulher é explorada, confinada e não tem acesso à palavra. Ela sofre, o que explicaria o fato que, depois da morte do esposo e precisamente no período de luto Ramatoulaye toma a palavra dirigindo-se à sua amiga através de uma longa carta. Uma forma de expressão muito adequada ao contexto da sua sociedade.

Uma forma de exteriorização que pode ser considerada como uma espécie de catarse. Porque nessa forma de expressão privada, a narradora consegue revelar seus sentimentos mais profundos e íntimos. E assim, como se sabe, de maneira geral, o estudo do espaço psicológico em uma narrativa literária se refere à representação dos estados mentais, emocionais, pensamentos, percepções e memórias das personagens da obra em questão.

Este estudo parece crucial na medida em que pode facilitar compreender melhor o que poderia impulsionar as personagens na direção dessa resistência. Em outras palavras, podemos considerar que o estudo do espaço psicológico permite conhecer o mundo interior das personagens da narrativa e de saber como esse mundo interior pode moldar ou determinar sua experiência, mas também influenciar às vezes suas ações ao longo da narrativa.

O espaço psicológico é simbolizado pela própria carta de Ramatoulaye. Através dessa carta, nós leitores temos acesso ao interior, à intimidade, às suas lembranças. Sentimentos dolorosos marcados pelas restrições e expectativas sociais e pela poligamia. Aliás, é este um dos principais elementos de sofrimentos das personagens femininas no romance. Nessa ebulição psicológica, a narradora e personagem principal nota que:

Eu enumerava as mulheres conhecidas de minha geração que tinha sido abandonada ou divorciada (...). A miséria dessas mulheres regredia diante da invasão de uma nova felicidade que mudavam suas vidas, arredondava suas bochechas, tornava seus olhos brilhantes. Eu conhecia quem havia perdido toda esperança de renovação e que a solidão tinha posto muito cedo embaixo da terra. (Bâ, 2023, p.75)

Essas palavras de Ramatoulaye, mostram que nessa sociedade tem tantas mulheres como ela, vítimas de abandono ou de divórcio. Situação que revela a profundidade do mal interior. Entre as mulheres, algumas conseguiram aguentar; ao passo que outras eram completamente abatidas e submissas. A personagem de Ramatoulaye é muito significativa porque ela consegue, a partir dessa situação difícil, através das lembranças do seu passado, não somente lutar para a formação de sua identidade, mas também interagir com o seu cotidiano.

Isso mostra como essas lembranças podem ajudar na tomada de decisões e sua percepção e visão do seu mundo. Assim relacionando esse processo de identificação e

reconstrução das personagens femininas através de lembranças tiradas do seu interior, podemos compreender que M. Bâ usa uma estratégia educativa: uma experiência catártica para reforçar o discurso da narradora, uma maneira de preparar e/ou indicar às mulheres o caminho para resistência.

Paralelamente às duas funções acima citadas, podemos citar a que está relacionada à influência da ação no decorrer do enredo. São muitas vezes elementos que são uma espécie de ambiente no qual se pode moldar acontecimentos e acelerar o andamento da narrativa. Assim, no romance epistolar, a poligamia é um dos elementos cruciais que marcam a recusa psicológica desse ato de transformação.

Além da poligamia, há outro elemento que se agrega a este sentido de influência. A ação do enredo é a morte do marido de Ramatoulaye. Porque nesse romance, o falecimento de Modou Fall pode ser percebido como um momento cheio de emoções e de tristeza, mas igualmente um evento que marca de maneira significativa o enredo. É a partir desse momento que a narradora toma consciência da precariedade de sua situação social e decide pensar fora de seus padrões tradicionais.

Ao fechar essa seção sobre o estudo espacial em *Une si longue lettre*, asseveramos que o espaço é uma abordagem significativa e fundamental em um estudo de obra literária. Com as suas duas categorias que abordamos, conseguimos notar que esse é um elemento que auxilia compreender a obra porque permite visualizar as estruturas sociais. Sobretudo porque entram no interior da mente da personagem através do estudo do espaço psicológico. Essas categorias são interligadas e se completam de maneira mútua.

Em *Une si longue lettre*, a escrita epistolar constitui-se um recurso narrativo estratégico, possibilitando à personagem Ramatoulaye reorganizar sua subjetividade. Ao endereçar suas reflexões à amiga Aïssatou, a protagonista realiza um corte autobiográfico significativo, que passa a questionar suas escolhas anteriores e sua identidade pessoal. Esse estilo de escrita revela-se uma poderosa ferramenta de reconstrução psicológica, permitindo-lhe não apenas narrar, mas interpretar criticamente suas vivências e, sobretudo, desafiar o silêncio imposto socialmente às mulheres abandonadas ou traídas.

E levando em consideração a trajetória da protagonista, podemos compreender que a escolha da destinatária da carta de Ramatoulaye também não é acaso, porque ela é uma espécie de espelho, de pessoa segura, de confidente. Aïssatou sendo também vítima da traição da poligamia, sugere um suporte sincero às batalhas de Ramatoulaye porque a carta é um depósito de segredos que a protagonista não poderia contar a ninguém de sua comunidade imediata.

Essa total confiança revela uma atmosfera de segurança onde ela exprime seus sofrimentos, suas frustrações, mas também ajuda reconhecer e aceitar suas fraquezas e esperanças. Podemos dizer que essa confiança denota uma espécie de validação do ato de escrever. Ao final, podemos observar que a carta é uma forma de justificar ou provar que o processo para a autonomia começa no pensamento e na voz e confiança que transforma seu sofrimento em solidariedade.

Um exemplo claro desse processo de resistência mental ocorre no momento em que Ramatoulaye, apesar do sentimento de humilhação após a segunda união de seu esposo, revisita seu passado e inicia um caminho de autoanálise por meio da escrita. Nessa carta, o trauma inicial transforma-se gradualmente em uma plataforma crítica que interroga as tradições opressoras relacionadas à poligamia, frequentemente legitimadas tanto pelo patriarcado quanto por uma mentalidade que subordina mulheres a posições secundárias.

As reflexões da personagem acerca da educação dos filhos são percebidas não apenas como uma obrigação familiar, mas como uma clara afirmação política contra as estruturas patriarcais e colonialistas internalizadas. Ao abordar a importância da escolarização dos filhos, especialmente das filhas, Ramatoulaye denuncia a maneira como o patriarcado limita o acesso das mulheres ao conhecimento e ao poder, simultaneamente confrontando o colonialismo interno que reproduz hierarquias que são internalizadas e discriminatórias.

Momentos específicos no texto são ilustrativos da recusa explícita de Ramatoulaye em aceitar passivamente os papéis que a sociedade lhe impõe. Em diversos trechos, a narradora deixa claro que "sempre obedeceu" ou "sempre aceitou". Vê-se que, mas são comportamentos mentais revolucionário por defender uma educação libertadora, que transcende a mera instrução formal e busca uma formação crítica e consciente, capaz de romper com o ciclo de submissão perpetuado pelas gerações anteriores. A tradição não serve como princípio norteador de sua conduta. Ao contrário, sua escrita revela progressivamente uma postura ativa, que rejeita a conformidade anterior e sinaliza um rompimento consciente com as normas que antes determinavam sua identidade. Ao afirmar sua autonomia através da escrita, Ramatoulaye desafia a opressão histórica que impõe às mulheres o silêncio e a resignação.

Esses exemplos textuais reforçam que o estilo epistolar adotado por M. Bâ não é apenas uma escolha estética, mas um artifício narrativo fundamental para a transformação subjetiva da personagem principal. Podemos, nesse sentido, perceber a carta como uma espécie de rebeldia silenciosa na medida em que a sociedade senegalesa da época pós-colonial impunha o silêncio e submissão à mulher.

Escrever a carta revela um rompimento com a passividade esperada de uma mulher. A carta permite Ramatoulaye processar a dor do abandono e a humilhação da poligamia. Daí ela transforma o mecanismo passivo imposto pela sociedade em forma ativa. Através da escrita, Ramatoulaye realiza uma verdadeira revolução mental, questionando criticamente a opressão patriarcal e colonialista e posicionando-se como agente ativa de sua própria história e identidade.

A transformação de Ramatoulaye manifesta-se não apenas na dimensão subjetiva, mas também implica uma reestruturação semântica e temporal da narrativa. Ao tornar-se agente ativa da própria história, e não mais uma vítima passiva, ela promove uma mudança radical na percepção que tem de si mesma e do mundo que a cerca. A reorganização do tempo narrativo, proporcionada pela forma epistolar, permite que passado, presente e futuro dialoguem constantemente, estabelecendo uma fluidez temporal fundamental para a construção de uma nova identidade feminina.

Essa carta, que se configura simultaneamente como ponto de partida e chegada, serve como eixo estruturante para a reorganização da fala e da memória. O texto epistolar possibilita à personagem revisitar episódios marcantes de sua vida de maneira crítica. Mas também regeneradora, destacando tanto as dores vivenciadas quanto as possibilidades futuras de emancipação e autonomia. Ao descrever eventos passados, como o casamento, a maternidade e, sobretudo, a traição conjugal e a subsequente experiência de abandono, Ramatoulaye supera a simples evocação da memória, tornando-se uma intérprete ativa de suas próprias vivências.

Ao falar de evocação de memórias referindo narrativas de Ramatoulaye, podemos lembrar que de maneira geral, na literatura, essa forma é muitas vezes mais do que um simples ato de contar o passado. Ela pode funcionar como uma ferramenta de reconstrução da identidade de uma narradora que não apenas relata fatos, mas reinterpreta a vida sob a luz do presente. Assim levando em consideração a evocação de memórias e o conceito de escrevivência (Evaristo, 2020, p. 22) parecem dialogar perfeitamente com isso. Essa teoria pode ser entendida como uma expressão ou escrita que parte do corpo da condição e da experiência de mulheres negras. Nesse sentido, M. Bâ no seu romance *Une si longue lettre* se lê as condições de produção de uma escrita individual, mas que defende a mulher senegalesa. Ecoa e revela a memória coletiva.

Nessa escrita simbolizada pela carta, a narradora não fala apenas de si, mas traz consigo as vozes do seu grupo, mulheres senegalesas e africanas. Uma forma que revela experiências e vivências que foram silenciadas ou estereotipadas pelas narrativas oficiais ou ditas

convencionais da sociedade. Ramatoulaye exprime e documenta as opressões da sociedade, da religião e do patriarcado.

Daí essa forma de escrever permite de revalorizar a imagem de passividade imposta às mulheres senegalesas da época. A partir da escrita (carta), Ramatoulaye deixa de ser a esposa abandonada para se tornar a autora de sua própria vida, organizando seus sentimentos e decide seu futuro. Ela usa a escrita exatamente como propõe Evaristo no sentido de ver, viver e escrever sua condição de mulher senegalesa e transformando o quarto em um espaço de reflexão política e social.

Essa reorganização temporal revela-se essencial para a compreensão do impacto gerado pela nova mentalidade promovida pela escrita. Ramatoulaye não somente narra eventos passados, mas os reinterpreta a partir de uma nova consciência crítica, delineando um projeto futuro que envolve uma nova relação com as gerações subsequentes. O futuro, antes restrito pela submissão e pela falta de voz, passa a ser percebido como um espaço aberto para a ação consciente, através dele a protagonista pode agir sobre o mundo, influenciando diretamente as trajetórias de seus filhos e filhas.

Além disso, essa tomada de agência provoca consequências semânticas importantes. Ramatoulaye não se limita a uma nova narrativa sobre si mesma, mas propõe um outro paradigma feminino, construído sobre autonomia, reflexão crítica e resistência à dominação patriarcal. Ela recusa a posição tradicionalmente atribuída às mulheres em seu contexto social e cultural, inaugurando uma nova subjetividade feminina pautada na autodeterminação, no questionamento crítico e na luta por igualdade de direitos e reconhecimento social.

Essa nova subjetividade feminina pode ser vista no discurso Daba, sua filha. Ela incarna uma personificação da nova mulher senegalesa e africana da época pós-colonial e representa a forma mais radical e direta de resistência feminina. Isso, poderia ser justificado pelo fato que enquanto Ramatoulaye vive uma transição difícil e dolorosa entre tradição e modernidade, Daba já nasceu em contexto de grande efervescência de luta e transformação social (período pós-colonial), onde não se aceita facilmente as concessões que sua mãe fez. Foi nesse sentido que incentivou a mãe a divorciar:

A raiva de Daba aumentava com o tempo quando analisava a situação: “Rompa, mãe! Abandone este homem. Não nos respeitou, nem eu, nem você. Faça como tia Aïssatou, rompa. Diga-me que você vai romper.

Não aguento ver você disputando um homem com uma filha da minha idade. (Bâ, 2020, p.78-79. *Tradução nossa*)⁵

Através do trecho, nota-se que a filha não aguenta e não aceita essa falta de respeito e essa injustiça de que é vítima sua mãe. O que faz com que consideremos como a esperança para o futuro, uma mulher que não precisa aguentar injustiças ou fugir, porque ela já conseguiu construir relações onde a dominação é substituída pela reciprocidade.

Assim, as consequências semânticas e temporais decorrentes da reconfiguração mental da personagem ultrapassam o âmbito pessoal, adquirindo também dimensões coletivas e sociais mais amplas. Através da escrita epistolar, M. Bâ constrói uma narrativa em que a subjetividade individual se entrelaça inevitavelmente com o coletivo, estabelecendo um diálogo significativo entre passado traumático, presente crítico e futuro emancipatório. Essa narrativa reorganizada torna-se, assim, veículo privilegiado para a constituição de novas formas de ser e de estar no mundo, reafirmando o papel central das mulheres como agentes ativas e transformadoras na sociedade pós-colonial.

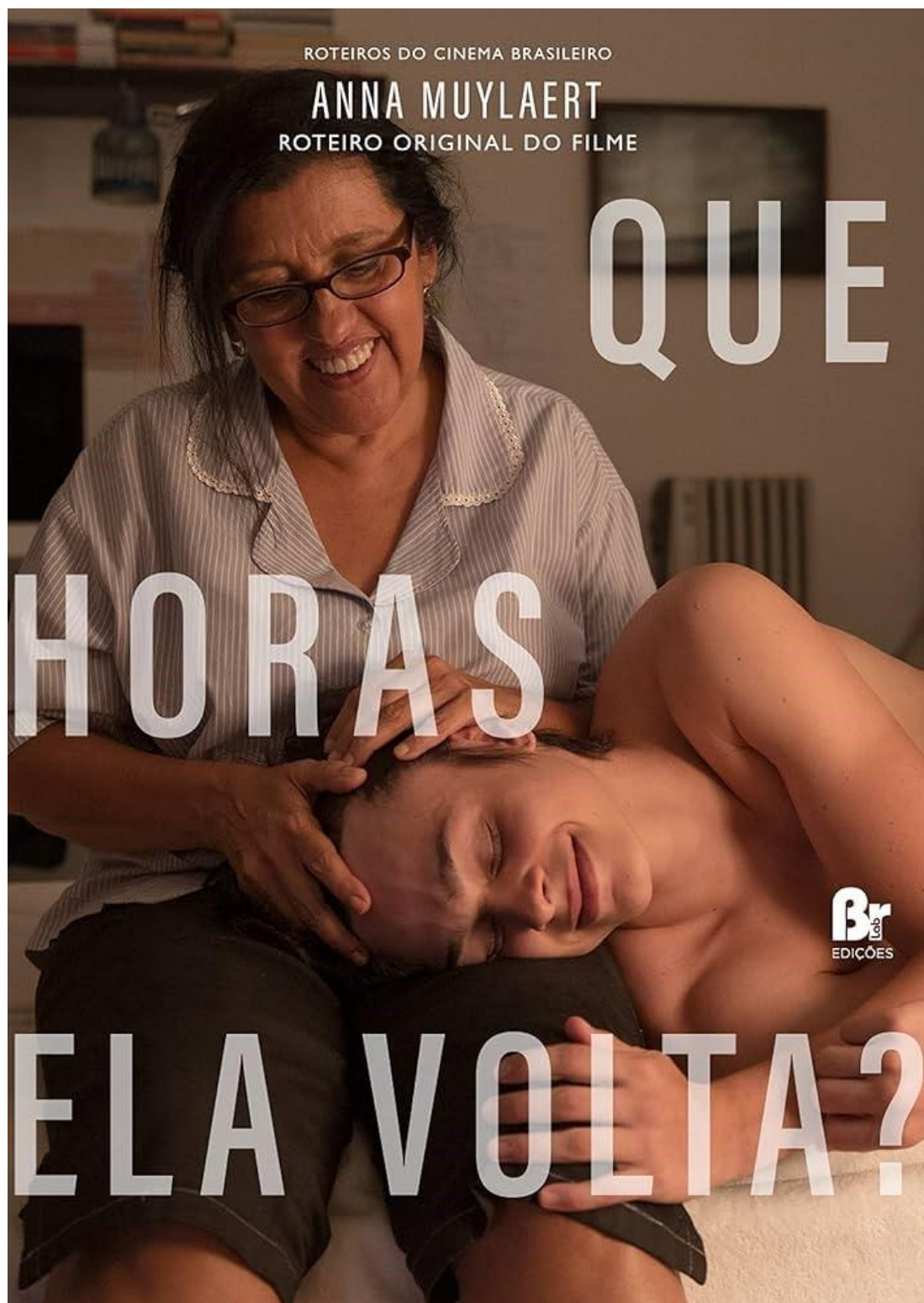
A análise realizada nesta dissertação evidencia que a escrita epistolar, em *Une si longue lettre*, opera por meio de uma constante e significativa tensão entre docilidade aparente e rebeldia latente. Essa dualidade, cuidadosamente mantida por M. Bâ ao longo do romance, permite que a narrativa, embora desprovida de ações físicas explícitas ou violentas, atue de maneira incisiva na desconstrução dos mecanismos internalizados pelo colonialismo, especialmente o patriarcado. Por meio da carta escrita por Ramatoulaye, a autora promove uma revolução mental poderosa, capaz de questionar e romper com normas sociais profundamente arraigadas, ao mesmo tempo em que oferece um modelo de resistência discreta, porém eficaz.

Ao recusar uma retórica panfletária ou aberta ao confronto, a protagonista opta pela introspecção crítica e reflexiva, fortalecendo a ideia de que a verdadeira emancipação começa internamente. Essa escolha estilística amplia o alcance político e social do romance, já que demonstra que a resistência não depende exclusivamente de gestos visíveis ou impactantes, mas pode ser igualmente contundente quando construída sobre uma base intelectual e emocional sólida. Nesse sentido, o texto reforça a noção de resistência feminina e a superação do domínio colonial e patriarcal ocorrem prioritariamente na esfera psicológica e discursiva.

5 La rage de Daba augmentait au fur et à mesure qu'elle analysait la situation : « romps, maman ! Chasses cet homme. Il ne nous a pas respectées , ni toi, ni moi. Fais comme Tata Aïssatou, romps. Dis-moi que tu rompras. Je ne te vois pas te disputant un homme avec une fille de mon âge.

Dessa maneira, M. Bâ válida a literatura como uma ferramenta poderosa contra as opressões internalizadas, que ainda persistem mesmo após a independência política formal. A autora evidencia como o colonialismo continua ativo nas mentes e subjetividades dos seus compatriotas, manifestando-se principalmente pela aceitação de papéis tradicionais impostos, sobretudo no que diz respeito às mulheres. A escrita de Ramatoulaye desvela e critica esses processos, ao mesmo tempo que oferece uma alternativa viável à subordinação, por meio da reconstrução de sua subjetividade e da recuperação da autonomia discursiva.

Por fim, pode-se concluir que a escrita epistolar não apenas cumpre um papel narrativo essencial, mas funciona como um dispositivo ativo de transformação. Ramatoulaye, ao registrar suas experiências e questionamentos através da carta, libera-se das imposições coloniais e patriarcais, revelando uma capacidade singular da literatura em atuar politicamente por meio da subjetividade. Assim, a obra de M. Bâ comprova a literatura como uma prática capaz de combater eficazmente as estruturas de dominação internalizadas, utilizando a força silenciosa, porém profundamente transformadora, das palavras.



Disponível em horas-volta-roteiros-cinema-brasileiro-ebook/dp/b0821hy5z4 acessado em 08/fev/2026

2. ANNA MUYLAERT: O AUDIOVISUAL FEMININO

A compreensão de como as páginas de M. Bâ encontram as telas contemporâneas brasileiras exige compreender como a resistência feminina se transmuta em diferentes suportes artísticos. Ao cruzarmos fronteiras geográficas e midiáticas, buscamos na cinematografia da brasileira A. Muylaert uma interlocução estética que, tal como na literatura senegalesa, subverte o silenciamento histórico das mulheres. Assim, o audiovisual torna-se o novo palco desse dispositivo de insurgência.

Anna Muylaert, é nascida em 1964. Consolidou-se como uma das vozes mais influentes e engajadas do cinema brasileiro contemporâneo. Formada em Cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), também frequentou o curso de Documentário da Universidad del Cine, em Buenos Aires, complementando sua formação. Desde os primeiros curtas realizados nos anos 1990, A. **Muylaert** demonstrou interesse por temas sociais e por narrativas íntimas que se conectam com questões estruturais de gênero, classe e poder.

A alta repercussão de seu longa foi obtida em importantes festivais como Cannes, Toronto e entre o público das salas de cinema e plataformas de streaming. Sua obra é reconhecida por críticos, público e para universidades, como uma contribuição relevante ao debate sobre gênero, classe e democratização das narrativas.

Muito de sua obra possui tom documental, o que a diferencia e confere uma sensibilidade marcada à representação da realidade. Seus primeiros trabalhos como diretora de fotografia em curtas e documentários anteciparam seu interesse por retratos realistas e edificantes. Já em seu longa-metragem de estreia, “Durval Discos” (2002), desvela personagens cotidianos e suas contradições com sutileza. O cinema de A. Muylaert está ancorado na vida comum, sem arroubos estilísticos, mas com extrema acuidade política.

A estreia de A. Muylaert na direção de *Durval Discos* (2002), gira em torno de um cara nerd que administra uma loja de discos e que ainda mora com sua mãe. Suas vidas pacíficas são destruídas quando uma empregada que eles tinham acabado de contratar desaparece de repente, deixando para trás sua filha pequena. Mãe e filho logo descobrem que a menina foi sequestrada e é, na verdade, filha de um casal rico do interior. Apesar dessa premissa, o filme é uma comédia leve e leve, impulsionada por uma trilha sonora dos anos 1970, e foi elogiado por evocar um tempo e um lugar que há muito deixaram de existir.

A. Muylaert teve uma carreira de sucesso na televisão como roteirista. Ela é a criadora e escritora de dois programas de sucesso voltados para jovens na televisão brasileira, *Mundo da Lua* (1991/92) e *Castelo Rá-Tim-Bum* (1994-97), este último um programa educativo para

crianças às vezes comparado à *Vila Sésamo*. Seu caminho cruzou pela primeira vez com a atriz Shirley Cruz em 2005, quando Cruz estrelou a série da HBO *Filhos do Carnaval*, da qual A. Muylaert foi coautora.

O filme *Que horas ela volta?* (2015), terceiro longa-metragem de A. Muylaert, projeta para o centro da narrativa a condição subalterna das mulheres nordestinas que, em busca de sobrevivência e melhores oportunidades, migram do nordeste para as grandes cidades do Sul, muitas vezes assumindo funções como empregadas domésticas. A protagonista Val, interpretada por Regina Casé, representa essa trajetória: há mais de uma década, deixou sua cidade natal e a filha pequena para viver e trabalhar em casa de uma família de classe média paulistana. A relação que constrói com os patrões — marcada por afetos, concessões e obediência — exemplifica a situação ambígua em que tantas mulheres são colocadas, sendo tratadas como “quase” parte da família, mas sem jamais ultrapassar as fronteiras simbólicas do lugar social que lhes foi imposto.

Essa convivência aparentemente harmoniosa de empregadas com patrões revela-se, no entanto, fortemente atravessada por distinções hierárquicas. O espaço da casa, compartilhado por patrões e empregada, torna-se metáfora visual e dramática das desigualdades: Val dorme nos fundos, come sozinha na cozinha e é excluída de ambientes de lazer, como a piscina. Ao longo do filme, esses limites são tensionados por meio de situações do cotidiano, cuidadosamente encenadas para evidenciar os mecanismos de exclusão social e de gênero. O uso do espaço — a casa, os quartos, a sala, a piscina — opera como extensão da lógica de separação, pertencimento e poder. Ao mesmo tempo, pequenos gestos, como o ingresso de Val na piscina, simbolizam transgressões silenciosas, porém, profundamente significativas, capazes de instaurar um novo olhar sobre o lugar da trabalhadora nessa sociedade. Foi com esse longa que A. Muylaert consolidou internacionalmente sua estética de crítica social e feminista, alcançando reconhecimento em festivais como Sundance e Berlim.

Contudo, o mérito da cineasta não está apenas na visibilidade conquistada, mas na maneira como utiliza as ferramentas da linguagem cinematográfica — planos, silêncios, composições — para desmontar o discurso meritocrático e expor a hipocrisia da classe média. A diretora não recorre a discursos panfletários; ao contrário, revela, com notável sutileza, como a opressão se inscreve nos gestos mais banais e como a resistência feminina pode emergir, não necessariamente de grandes atos, mas de uma consciência crescente que desestabiliza o *status quo*. Assim, *Que horas ela volta?* transcende o retrato individual de uma empregada doméstica para inscrever-se como crítica estruturada à sociedade patriarcal e classista brasileira.

A. Muylaert também dirigiu campanhas sociais e episódios de séries de destaque, permanecendo conectada à realidade dos excluídos. Sua imagem poética combina naturalismo e aproximação documental, sempre com foco em personagens vulneráveis, mas detentores de dignidade e capacidade de ação.

Assume-se publicamente como feminista, posicionando suas narrativas em defesa da igualdade, respeito e justiça. Essa consciência política não surge apenas em declarações, mas é articulada de maneira intrínseca aos seus filmes, que escancaram os mecanismos de opressão contra as mulheres.

Ela se engajou em eventos e debates que incentivam a presença feminina no audiovisual. Entre suas participações, figuram mesas redondas em festivais e seminários sobre gênero, onde discute a necessidade de representar mulheres em todas as camadas da sociedade, inclusive aquelas marginalizadas pela classe e raça. Além disso, foi convidada a se reunir com o então presidente para discutir políticas de fomento à produção feminina.

A construção fílmica de A. Muylaert caracteriza-se por um realismo intimista. Suas escolhas estéticas — enquadramentos próximos, ambientações domésticas, uso de luz natural — privilegiam a expressividade emocional e o contato direto com a personagem. Em *Que horas ela volta?*, é revelado como o espaço da casa para fortalecer as tensões sociais entre empregada e patrões. A formalidade, muitas vezes, é contraposta por movimentos de câmera contidos, que deixam transparecer os silêncios e os pequenos atos da vida que constituem emoção e política. A. Muylaert entende que o realismo não está na simulação, mas no respeito à verdade do viver — onde sua militância se torna substancial.

A forma como A. Muylaert retrata mulheres negras e periféricas — quase sempre invisibilizadas — trouxe ao cinema brasileiro uma voz até então marginal, consolidando novos paradigmas de representação. Seu método narrativo atravessa o íntimo e o coletivo, o doméstico e o político, criando um legado de representatividade forte.

A. Muylaert segue ativa e empenhada, em 2025 seus projetos envolvem documentários e ficções que dialogam com movimentos de base, com mulheres em espaços de vulnerabilidade e com militâncias ecossocialistas. Mantém-se próxima de coletivos de cineastas negras e periféricas, prestando mentoria a jovens realizadoras e defendendo cotas de gênero nos editoriais de cinema, nos festivais e nos fundos públicos. Seu compromisso com a causa feminista é perene: não se trata apenas de visibilidade, mas de transformação estrutural dentro da cultura audiovisual. Documenta e filma enquanto provoca reflexão.

A. Muylaert construiu uma filmografia que une a sensibilidade à urgência social. Por meio dos espaços domésticos, do cotidiano periférico e das relações íntimas, transformou seu

cinema em manifesto. Sua militância, tanto estética quanto política, subverte as hierarquias de gênero e classe, questionando o cinismo do patriarcado e dando voz a quem antes não tinha. Sua contribuição transcende o palco fílmico e gera debates, incentiva políticas e inspira novas gerações. A. Muylaert, com sua escrita cinematográfica e ativismo, segue ocupando lugar central no cenário audiovisual. Sua obra aponta os limites da representação, e nos mostra que o gesto cotidiano pode ser revolucionário. (Gemünden, 2025)

Estudar o espaço fílmico é importante porque, de maneira geral, esse conceito em uma narrativa é multifacetado e serve para a construção do significado da história. Em uma narrativa o espaço, além de ser um simples cenário físico, pode abranger também o social e o psicológico. No entanto, no caso do cinema, esse elemento é significativo no dispositivo da linguagem cinematográfica na medida em que ultrapassa a simples consideração de ambiente em que as ações se desenrolam. Nessa mídia, o espaço abrange a organização do ambiente, contribui igualmente para a construção da narrativa, ele facilita a percepção da atmosfera e a experiência dos personagens para o espectador.

Assim levando em consideração a importância do espaço no cinema,

parece até mesmo ser difícil conceber uma sequência de eventos fílmicos qualquer que não esteja, sempre, inscrita em um espaço singular. A unidade básica da narrativa cinematográfica, imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maior dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre, como veremos, ao mesmo tempo, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência deles. O caráter icônico do significante fílmico vai até mesmo impor ao espaço uma certa primazia sobre o tempo. (Gaudreault; Jost, 2009, p.105)

A citação de Gaudreault e Jost destaca a indissociável relação entre espaço e narrativa no cinema, enfatizando que toda sequência fílmica está sempre situada em um espaço determinado. Diferente de outras formas narrativas, a imagem cinematográfica, por seu caráter icônico, não apenas mostra a ação, mas simultaneamente a contextualiza espacialmente. Essa simultaneidade faz com que o espaço não seja um mero pano de fundo, mas um componente fundamental da significação fílmica, com força interpretativa comparável — ou até superior — à do tempo.

Com base nessa premissa, torna-se evidente que o espaço, no cinema, constitui um dos pilares da construção narrativa. É a partir da configuração espacial que se iniciam as ações, as percepções e os sentidos propostos ao espectador. O espaço, portanto, não apenas acomoda a narrativa, mas a estrutura e a determina em grande medida. Por isso, cabe ao cineasta organizar

com cuidado os elementos que compõem essa espacialidade — arquitetura, objetos, decoração, disposição cênica —, pois são esses detalhes que criam atmosferas simbólicas e orientam a leitura do espectador. A eficácia de uma narrativa cinematográfica depende, assim, da inteligibilidade e expressividade do espaço, já que ele comunica muito das idiossincrasias da Classe média. É por meio desses elementos, integrados e articulados, que ocorre o processo de transformação que caracteriza a narrativa fílmica.

No filme de A. Muylaert, o espaço desempenha igualmente um papel fundamental na construção da trama e na exploração das complexas dinâmicas sociais presentes nessa sociedade. O espaço neste filme concentra-se na casa dos **patrões** de Val, localizada em um bairro elegante da cidade de São Paulo. Num ambiente de poder e de privilégio simbolizado pela arquitetura moderna dos seus espaços amplos (a casa da família de Bárbara) que contrastam com espaços simples e restritos (quarto de Val) da empregada doméstica.

Neste espaço fílmico, a cidade de São Paulo com sua diversidade e desigualdade social serve como pano de fundo para a história. Uma cidade que representa tanto um lugar de oportunidade quanto um local de exclusão social. A protagonista abandonou sua terra, Pernambuco no desejo de melhorar sua condição de vida... e conseguiu. Mas também foi vítima de exclusão social na casa dos seus patrões. A mansão constitui o ponto focal da história, ele é principal

espaço fílmico (...), que é o campo, delimitado pelo quadro da câmara, com seu corolário, que é espaço de filmagem (espaço do cinegrafista) necessariamente contíguo ao primeiro. (Gaudreault; Jost, 2009, p110.)

A citação de Gaudreault e Jost propõe uma compreensão do espaço fílmico como aquilo que se inscreve dentro dos limites do quadro da câmera, acompanhado por um espaço de filmagem que, embora fora da imagem, participa diretamente da construção da cena. Essa ideia de espaço como algo delimitado — e, ao mesmo tempo, ampliado pela contiguidade do ponto de vista do cinegrafista — revela o quanto o cinema trabalha com o visível e o invisível, com o que é enquadrado e com o que se insinua nas bordas da cena.

Essa concepção é particularmente produtiva para se pensar a personagem Val, no filme *Que horas ela volta?*. ela habita justamente esse espaço entre o que é mostrado e o que é silenciado, entre o visível do quadro e o invisível da estrutura que o sustenta. Frequentemente colocada nas margens do quadro ou enquadrada em espaços apertados — corredores, cozinhas, seu pequeno quarto — Val é simbolicamente empurrada para fora do centro do campo de visão, como se fosse uma presença funcional, mas periférica. No entanto, é a partir dessa borda, desse

espaço contíguo ao que o quadro mostra, que se organiza o verdadeiro conflito do filme: o desequilíbrio entre quem serve e quem é servido, entre quem vê e quem é visto.

O espaço da câmera, ao delimitar o que será mostrado, também participa do jogo simbólico que define as hierarquias sociais dentro da casa. E Val, mesmo estando em cena, muitas vezes ocupa um lugar de silêncio e contenção, como se o próprio enquadramento reforçasse a estrutura de exclusão que o filme denuncia. O espaço fílmico não é apenas um recorte visual, mas também um campo de disputa simbólica, em que Val se inscreve como corpo e ausência, como presença constante e, ao mesmo tempo, subalternizada.

Essa delimitação seria uma estratégia visual da cineasta brasileira porque é a partir desse ambiente que surgem os elementos fundamentais para desencadear a narrativa. O foco espacial do filme é a casa da Dona Bárbara, um elemento crucial para expor as dinâmicas de poder e as desigualdades sociais. Uma casa com uma arquitetura e organização que refletem uma divisão nítida entre os espaços. A sala de estar, a piscina e os quartos dos patrões representam o privilégio e o acesso exclusivo a um estilo de vida confortável e luxuoso. Além disso a arquitetura moderna e os móveis reforçam a ideia de um ambiente muito afastado da realidade da maior parte da população como Val.

A partir daí, A. Muylaert explora o espaço social caracterizado por um contexto cultural construído a partir de costumes, valores e crenças que dominam a casa de Bárbara. Isso se manifesta através das interações entre personagens, mas também com o ambiente que os cercam. Esse espaço físico simbolizado pela cidade de São Paulo e precisamente a casa dos patrões de Val é o local que centraliza tudo. E a partir desse microcosmos que se espalham e intensificam as relações sociais de poder e afetivas entre personagens da trama.

Falando das relações entre personagens, isso nos levar a abordar o que consideramos como espaço social. De maneira geral, ele pode ser percebido como um local que funciona como uma personagem silenciosa. Pois molda as ações, os relacionamentos e as vezes até mesmo a identidade das personagens. No entanto, no caso da linguagem cinematográfica, esse espaço é geralmente percebido como uma representação visual e contextual das relações sociais, hierarquias, normas culturais e dinâmicas de poder dentro do mundo ficcional que o filme constrói.

Há uma maneira especial de interação com esse ambiente. A arquitetura influencia suas vidas e a própria narrativa. E isso se nota via a existência de diferentes grupos sociais retratados visualmente, através de figurino, de cenários e de linguagem corporal. Esse espaço num filme é complexo na medida em que utiliza vários elementos visuais e narrativos para representar as estreitas relações sociais que determinam a vida das personagens.

Em *Que horas ela volta?* o espaço físico simbolizado pela cidade de São Paulo determina o que se chama espaço social, um ambiente percebido como um microcosmos do espaço social brasileiro, com suas hierarquias, divisões e tensões de classe. A casa em que trabalha Val é dividida em espaços físicos distintos entre patrões e trabalhadores. Isso reflete a divisão de classe dessa sociedade. Uma divisão que não é apenas física, mas também simbólica, mostrando quem pertence a qual espaço e quais são os seus direitos e acessos.

A postura de Val revela essa situação que, apesar de ser um elemento indispensável na família dos patrões, sua movimentação nesse mesmo espaço é muito limitada. Daí, essas barreiras sociais invisíveis impedem à personagem central da trama de ocupar certos lugares ou de participar plenamente da intimidade da família. O espaço social muito dependente do físico pela sua separação ou divisão em diferentes espaços distintos, tem como consequência, desequilíbrio, desigualdade e tensões sociais ao longo do filme.

A chegada da filha de Val, é um exemplo ilustrativo desse conflito. Jéssica, com origem social diferente da dos patrões de sua mãe, perturba a ordem estabelecida do espaço social da casa. Ao estudar o espaço social neste filme, nota-se que é muito influenciado pelo físico caracterizado à sua vez por uma grande divisão e isso acaba por criar tensões sociais nas relações interpessoais. Essas tensões ou conflitos sociais são muitas vezes ligados à vida e trajetória dos personagens e têm repercussões diversas na sua maneira de pensar, de agir, isto quer dizer na sua mente. Isso revela que a conexão entre o físico e o social tem um impacto significativo em toda narrativa de maneira geral. Além dos dois espaços que acabamos de analisar, veremos o espaço psicológico que é sem dúvida uma das consequências da conexão entre os primeiros.

Em geral, o espaço psicológico, em uma narrativa, se refere ao mundo interior das personagens e como esse mundo se manifesta e influencia a história. Ele é muitas vezes percebido como um conjunto de pensamentos, sentimentos, memórias, desejos, traumas e percepções que habitam a mente de uma personagem. O estudo deste elemento narrativo é significativo na medida em que é fundamental para refletir de maneira profunda e de compreender melhor as personagens, mas também saber o que motiva as ações delas.

No cinema este espaço é uma representação visual e sonora do mundo interior das personagens. E contrariamente ao físico e ao social, o psicológico é abstrato e precisa de ser traduzido para a linguagem audiovisual. Assim em *Que horas ela volta?*, a cineasta explora de maneira sensível e profunda o espaço psicológico de suas personagens, especialmente o de Val e de Jéssica. Sendo um filme que explora a condição da mulher e a luta de classe em uma

sociedade afetada pelo desequilíbrio, desigualdade e injustiça, o estudo do espaço psicológico sobretudo das personagens femininas é fundamental.

O espaço psicológico da protagonista Val, é de maneira geral marcado por uma total dedicação e uma submissão à família dos patrões para a qual trabalha. Todos os seus sentimentos e preocupações giram em torno do bem estar da família. E paralelamente à dedicação e submissão, parece ocorrer o contrário em relação a sua filha Jéssica. Uma falta que a protagonista revelaria através das relações muito afetuosas e estreitas para com o Fabinho, filho de Dona Bárbara.

No mesmo sentido de explorar melhor o espaço psicológico do filme, quando Jéssica chega a São Paulo, ou melhor, na casa onde trabalha sua mãe. Sua chegada, seus atos, comportamentos, suas decisões combinadas com as consequências refletem perfeitamente esse espaço psicológico no filme.

Mas ao contrário de Val, sua filha encarna um espaço psicológico que é impulsionado por um desejo de reconhecimento e de romper as barreiras sociais. Isso se revela primeiro por sua ambição de estudar arquitetura na universidade e sobretudo sua postura direta e questionadora que revela um mundo interior focado em acessão e igualdade social.

Essa efervescência interior de Jéssica tenciona o ambiente, exigindo uma investigação do espaço psicológico de Bárbara e Carlos. A análise subjetiva desse casal torna-se imperativa, pois descortina as patologias sociais e os antagonismos de gênero inerentes à elite brasileira. Assim, o filme utiliza a psique dos patrões para espelhar as fissuras de uma estrutura de classe que se sente ameaçada.

O espaço psicológico de Bárbara é marcado por uma preocupação de controle e de dominação que considera muito de perto sua posição social, isso revela um estado de fragilidade, de instabilidade e de insegurança especialmente em relação à sua carreira e ao seu papel como mãe. Além disso, sua necessidade de aprovação e sua dificuldade de lidar com a presença de Jéssica expõem um mundo interior confuso marcado pela ansiedade e pela competição. Uma situação que a filha da empregada instaura desde a sua chegada com a sua ousadia e vontade de questionar as normas já existentes e de reestabelecer o equilíbrio e justiça dessa sociedade.

Quanto ao esposo Carlos, o espaço psicológico parece ser marcado por um certo distanciamento emocional e uma passividade diante das dinâmicas familiares e sociais. Assim, contrariamente à Bárbara, Carlos é quase invisível no seu próprio espaço social apesar de pertencer à classe dominante. Isso explicaria que seu espaço psicológico parece mais estável e tranquilo.

Ao concluir esta análise, pode-se notar que, nesse filme, o espaço psicológico das personagens é feito de forma delicada e eficaz, porque a cineasta utiliza a linguagem cinematográfica que permite aos espectadores penetrar ou acessar os seus sentimentos, desejos, e conflitos internos. Assim essa combinação entre elementos de linguagem cinematográfica nos leva a analisar as relações entre os diferentes espaços nesse filme, mas igualmente de evocar suas funções.

Ao abordar esse aspecto de relação entre espaços, podemos notar que, em geral, eles são elementos narrativos estreitamente ligados e se influenciam, criando uma espécie de rede complexa que enriquece e fortifica a profundidade e a verossimilhança da história. Daí, eles têm capacidades de constituir formas de camadas interconectadas que moldam e determinam muitas vezes a experiência das personagens. E, além disso, facilitam ao espectador compreender melhor a narrativa.

No domínio cinematográfico, os espaços são traduzidos em experiências sensoriais concretas através da imagem, do som e do movimento. Em *Que horas ela volta?*, essas relações são intrinsecamente ligadas e se influenciam de maneira profunda e complexa. São um dos pilares da força narrativa do filme porque não são elementos separados, mas são dimensões interconectadas da experiência das personagens dentro do contexto social brasileiro.

Essa relação estreita entre espaços e sua capacidade de se completar de maneira mútua na narrativa se revela de forma evidente, porque nesse filme a escolha e a construção dos cenários revelam imediatamente informações sobre o estatuto social, a cultura e o poder das personagens que os habitam. A primeira sequência do filme, mostrando a piscina, e outros elementos exteriores podem já revelar o estatuto ou nível de vida dos moradores dessa casa da família de Barbara.

A casa onde trabalha a protagonista, se revela como um pequeno mundo, não é apenas um cenário, mas uma representação simbólica do espaço social hierarquizado do Brasil. Porque a arquitetura, a divisão dos cômodos e a decoração da casa refletem e reforçam as divisões de classe e as relações de poder entre patrões e empregados. A partir dessa conexão entre espaço físico e espaço social, pode-se facilmente perceber o clima social, isto é o espaço psicológico das personagens inseridas nesse ambiente. Um espaço social que molda a experiência de personagens de alta classe, detentora de poder de dominação e opressão. Uma situação que tem impactos sobre a mente dos moradores desse espaço físico-social. Por exemplo, Val ao longo de anos, vivendo e trabalhando na casa dos patrões acaba por aceitar as normas e expectativas do espaço físico-social estabelecidas.

Em resumo, pode-se notar que o estudo das relações dos espaços permite perceber como eles são ligados, além disso, eles podem se influenciar, mas também se completar para dar mais coesão e significação a história. Assim, uma tal observação nos leva a estudar a função que esses elementos poderiam ter nessa narrativa cinematográfica de A. Muylaert.

Como todos os outros elementos de uma narração, os espaços desempenham um papel fundamental na construção de um mundo bem elaborado, coerente que ajuda a percepção e compreensão do espectador. A função dos espaços é multifacetada, porque ela é antes de tudo uma forma de definir o ambiente em que evoluem personagens e igualmente o contexto. Essa função marcada pelo físico como pode-se notar no filme, é um ambiente simbolizado também pela cidade de São Paulo.

Outra função que se pode notar, é a partir dos espaços que se estabelecem as normas, hierarquias e outras regras que determinam o funcionamento, a vida de grupos ou classes sociais que evoluem neles. E isso é muito relevante no filme. Aqui ela revela uma sociedade hierarquizada com muitas tensões que moldam a percepção e a maneira de agir das personagens. Em outras palavras, nota-se que os espaços determinam muito a trajetória das personagens, porque as reações e decisões são determinadas pelo ambiente físico e social em que se movem. No filme por exemplo, Jéssica, ao considerar injustas as regras e normas do espaço em que vive, mostra-se desafiadora e rebelde, criando tensões e trazendo transformações profundas na casa da Dona Barbara.

Para fechar essa seção, podemos dizer que a análise dos espaços é muito importante porque permite notar que esses elementos narrativos são cruciais para a construção da história. Paralelamente essa abordagem facilita compreender melhor a relação e função entre eles e igualmente de conseguir acessar o interior das personagens.

O filme insere-se no campo das narrativas de resistência feminina ao construir, com delicadeza e tensão, o embate entre duas gerações de mulheres submetidas à estrutura patriarcal e classista brasileira. A história não acompanha uma heroína que rompe com tudo, mas personagens que vivem o processo de ruptura a partir da experiência cotidiana, da intimidade, da tensão entre afeto e subordinação. O que resiste aqui não as escolhas discretas que, somadas, redimensionam a subjetividade das protagonistas. O que está em jogo é a autonomia da mulher diante das estruturas de opressão cristalizadas no espaço doméstico.

Val assume um papel quase invisível na casa dos patrões. Embora estabeleça uma relação afetiva com Fabinho, filho da família, sua condição permanece rigidamente marcada pela hierarquia social, simbolizada pela restrição dos espaços que pode ocupar — como a piscina ou a mesa principal — e pelo confinamento ao seu "cantinho", o quarto de serviço. A

submissão de Val é moldada por anos de internalização de regras sociais que impõem silêncio e servidão como formas de sobrevivência.

Jéssica rompe esse equilíbrio aparentemente estável. Sua atitude provoca constrangimento nos patrões e desconforto em Val, que passa a rever a lógica que organizava sua existência. A ocupação do quarto reservado à elite, por uma jovem pobre e nordestina, transforma o ambiente em signo de resistência, subvertendo o espaço físico em símbolo de emancipação subjetiva. A piscina, por sua vez, torna-se o campo simbólico do privilégio contestado.

Assim, *Que horas ela volta?* constrói uma narrativa de resistência feminina em gestos cotidianos que desafiam o ordenamento social. O embate é delineado pelos confrontos sutis entre mãe e filha, nas tensões silenciosas com os patrões, na reorganização dos afetos e da identidade. Ao narrar a emancipação de Val, o filme reitera a potência transformadora das pequenas transgressões. É nessa escala íntima e afetiva que a crítica social se torna mais aguda — onde o feminino se emancipa sem romper com a memória, mas atravessando-a.

Esta seção analisa como o filme retrata a resiliência e serve como crítica às estruturas de autoridade e desigualdade na sociedade brasileira, explorando as complexidades das dinâmicas sociais que moldam as vidas das empregadas domésticas e limitam suas escolhas.

A personagem de Val exemplifica esse movimento de luta psicológica. Ela é retratada como aceitando seu papel subalterno dentro de uma família que, verbalmente, a considera parte dela. Este reconhecimento não se traduz em sua realidade diária, onde ela vive isolada em um quarto simples, servindo como contraste gritante à inclusão que lhe é verbalmente assegurada. A descrição de seu espaço pessoal como "meu cantinho" e a natureza das tarefas que realiza destacam a discrepância entre a inclusão aparente e a realidade de seu status marginalizado.

A trajetória de Val expõe, com minúcia simbólica, os contornos de uma subjetividade moldada pela naturalização da servidão e pela internalização de papéis historicamente impostos às mulheres subalternizadas. Sua rotina, marcada por silêncios, gestos contidos e uma docilidade compulsória, revela como as estruturas sociais e afetivas que regem o trabalho doméstico no Brasil reproduzem hierarquias herdadas do patriarcado e da lógica colonial.

A ausência de um espaço pessoal, o vínculo afetivo desigual com o filho dos patrões e a rigidez de uma rotina inquestionada revelam uma forma de aprisionamento simbólico que ultrapassa as barreiras do contrato de trabalho: trata-se da negação da individualidade e do esvaziamento da autonomia. Esse cenário se torna ainda mais significativo quando contrastado com os discursos pós-coloniais que emergem na literatura africana escrita por mulheres, especialmente no contexto das independências nacionais. Nesse sentido, a crítica de Bampoky

ilumina a importância de reconhecer as formas específicas de opressão enfrentadas pelas mulheres e, sobretudo, de escutar suas experiências como fontes legítimas de saber e transformação. É a partir dessa perspectiva que se compreende a condição de Val não apenas como um dado social, mas como uma construção cultural que precisa ser urgentemente revista.

Cabe dizer que as escritoras do período pós-independência, ao tomarem parte ativa no processo da descolonização cultural e na luta pela emancipação da mulher, manifestam várias oposições relativamente às tradições glorificantes e denegridoras. Portanto, ao rejeitar as concepções sexistas, elas demonstram que as mulheres têm uma experiência de vida própria e com relevância para lhes conceder funções principais e não apenas papéis secundários e supostamente não alteráveis. (Bampoky, p. 49)

A submissão de Val é uma manifestação da estrutura social que desvaloriza e torna invisíveis as mulheres empregadas domésticas, confinando-as a um *status* inferior. O tratamento estritamente hierárquico que Val recebe de seus empregadores, particularmente a maneira como é vista por Dona Barbara, reforça a posição de sua inferioridade, contrastando com as afirmações de sua filha Jéssica, que desafia essas normas.

Ao finalizar esta seção, é crucial ressaltar que a profunda desvalorização e invisibilidade de Val, e outras mulheres em situações semelhantes, são produtos de uma estrutura social que as subordina e marginaliza. Esta análise permite compreender a força espiritual das empregadas domésticas e prepara o terreno para discutir os elementos catalisadores de resistência feminina, que será explorado na próxima seção da dissertação. O entendimento desta espécie de estoicismo moderno é essencial para analisar profundamente os mecanismos de mudança apresentados no filme e perceber os momentos em que as barreiras sociais e de classe começam a ser questionadas ou desafiadas.

3. ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: TENSÕES COMPARADAS

Até agora, destacamos as particularidades da linguagem literária e cinematográfica. A literatura se vale da palavra, do tempo e da voz interior, enquanto o cinema combina imagem, som e ritmo em um contexto sensorial e espacial único. No entanto, tanto a escritora quanto a diretora buscam envolver a audiência, levando-a a refletir sobre questões sociais. Neste ponto, passamos a investigar os elementos catalisadores - elementos que, embora não sejam centrais na trama, causam mudanças fundamentais na narrativa. É com essa abordagem que pretendemos unir os campos da literatura e do cinema, explorando os pontos em comum onde a ideia de "relação" se destaca. O conceito de remediação, conforme proposto por Irina Rajewski contextualiza a remediação como

[...]intermediática particular e, conseqüentemente, como uma subcategoria da intermedialidade em um sentido mais geral. Contudo, o conceito é dificilmente conciliável com concepções de subcategorias intermediáticas como transposição midiática, combinação de mídias ou referências intermediáticas. Assim como o conceito de intermedialidade num nível mais geral, a “remediação” permite subsumir sob um só título os exemplos mais heterogêneos de um fenômeno cultural difundido. Desse modo ele permite enfatizar a “lógica-dupla” dos processos de remediação, que é fundamental, trans-histórica e transmedialmente relevante e, de acordo com Bolter e Grusin, em princípio invariável, localizado dentro “dos imperativos contraditórios da nossa cultura pela imediatividade e hipermediaticidade” (Rayewsky, 2012, pp. 22-23)

A remediação é uma categoria dentro da intermedialidade que vai além de práticas como simplesmente mover conteúdo, misturar mídias ou fazer referências diretas entre textos. Sua força conceitual está em abranger uma dualidade: ela se baseia nos imperativos opostos de nossa cultura, que busca tanto a clareza imediata quanto a saturação sensorial das formas.

A remediação não se limita a copiar ou mudar um conteúdo de uma linguagem para outra; trata-se principalmente de gerar uma nova perspectiva para apreciar uma obra através da lente de outra forma artística. Esse processo requer do espectador/leitor uma abordagem aberta, uma percepção que se deixa influenciar por diferentes sistemas de significação. Isso abre um amplo leque de conexões possíveis, onde os sinais não são simplesmente reproduzidos, mas interpretados de maneira recíproca.

O objetivo é entender uma forma de arte a partir da ótica de outra, criando um jogo sensorial que revela e desafia seus próprios limites. É com essa mentalidade que esta dissertação propõe uma análise comparativa. A proposta não se limita a identificar semelhanças no enredo

ou temas compartilhados, mas sim a realizar uma análise crítica entre literatura e cinema, onde cada obra lança luz sobre a outra, mantendo ao mesmo tempo sua singularidade.

A profunda reflexão e a abordagem pessoal da carta redigida por Ramatoulaye permitem uma análise minuciosa dos elementos não verbais, movimentos e vazios presentes na trama do filme brasileiro. Por outro lado, a composição visual, os deslocamentos espaciais e o ritmo tranquilo da linguagem cinematográfica de A. Muylaert possibilitam uma nova interpretação dos conflitos internos da personagem principal africana. O objetivo da interação proposta não reside em estabelecer uma correspondência direta entre os meios, mas sim em criar um campo de interação no qual cada forma de expressão interpreta a outra, gerando significados que não seriam alcançados de forma isolada. Nesse diálogo, este texto reitera que a conexão entre literatura e cinema não é baseada em uma tradução direta, mas sim em uma escuta atenta e ampla entre diferentes sistemas simbólicos.

Essa escuta expandida permite identificar os símbolos que, embora próprios de um determinado meio, ressoam de maneira intensa na outra forma de arte. Ao reconhecer esses pontos de interligação, abre-se espaço para uma análise comparativa mais complexa, na qual a conexão entre as obras é estabelecida pela capacidade de significar, e não pela semelhança formal. É dentro desse contexto que a análise dos elementos que catalisam mudanças nas obras comparadas é abordada.

Até o presente momento, empenhamo-nos em ressaltar as especificidades e os modos distintos de funcionamento da linguagem literária e cinematográfica. A literatura opera pela palavra, pela espessura do tempo e pela interioridade da voz; o cinema, por sua vez, articula imagem, som e ritmo em um campo sensorial e espacial próprio. No entanto, tanto a escritora quanto a cineasta compartilham o desejo de mobilizar a atenção e a sensibilidade do público, convocando-o a refletir sobre realidades sociais. A partir deste ponto da dissertação, voltamos à investigação dos elementos catalisadores — figuras, objetos ou situações que, sem serem os agentes centrais da trama, promovem deslocamentos fundamentais nos eixos narrativos.

A expressão “catalisador”, originária da química, refere-se a uma substância que acelera uma reação sem ser consumida ou alterada, tornando-se uma metáfora potente em diversos campos, inclusive no cultural. Em narrativas literárias e cinematográficas, um catalisador pode ser um evento ou personagem que precipita mudanças significativas, desafiando o *status quo* e fazendo avançar a trama.

Este conceito é fundamental para compreender como determinadas ações e desenvolvimentos impulsionam personagens e eventos, levando a profundas reflexões sobre mudança e resolução de conflitos. Roland Barthes, ao classificar as unidades narrativas,

distingue aquelas que são cardinais das que apenas completam o curso da narrativa e lhes dá o nome de catálises: são acontecimentos de superfície, que, embora não sejam centrais, contribuem para o andamento e o ritmo da história. Como nos lembra o crítico francês:

Para retomar a classe das Funções, suas unidades não têm todas a mesma 'importância'; algumas constituem verdadeiras articulações da narrativa (ou de um fragmento da narrativa); outras não fazem mais do que 'preencher' o espaço narrativo que separa as funções-articulações: chamemos as primeiras de funções cardinais (ou núcleos) *e as segundas, em consideração à sua narrativa completa, catálises.* (Barthes, 2011, p. 33 *grifo nosso*).

A partir da distinção proposta por Barthes entre funções cardinais e catálises, é possível compreender como o termo, originalmente oriundo da química, adentra o campo das narrativas como metáfora operacional. Se na ciência o catalisador provoca uma reação sem se alterar, nas narrativas ele corresponde a eventos, personagens ou gestos que, mesmo não sendo centrais à trama, impulsionam seu desdobramento, aumentando-lhes a intensidade. A catálise, nesse contexto, não é um simples preenchimento ocioso, mas uma força sutil que intensifica o ritmo, tensiona os afetos e insinua transformações que se acumulam até os pontos de ruptura. O deslocamento do termo para as artes amplia sua potência explicativa, permitindo ler momentos narrativos aparentemente banais como operadores simbólicos e estruturais. Em nosso *corpus*, tais instâncias catalíticas são decisivas. Todas essas ocorrências “secundárias” são, na verdade, combustíveis da narrativa, preparando o solo para os momentos de inflexão e emancipação.

Pode-se tratar o conceito como uma das melhores formas de captar aqueles momentos em que algo se altera decisivamente no percurso narrativo, seja pela irrupção de um gesto, de um corpo estranho à cena ou de uma tomada de consciência que desestabiliza a lógica prévia da trama. Essa leitura permite observar com mais precisão os modos como o romance e o filme constroem momentos de ruptura ou de crise por meio desses agentes narrativos catalíticos, marcando pontos de inflexão nos processos de emancipação subjetiva das personagens femininas.

A presença insubmissa de Jéssica desconcerta a ordem estabelecida na casa dos patrões, abala os pactos tácitos de subserviência e impele Val a um processo de reavaliação de sua própria condição. A transformação não parte da filha como protagonista heroica, mas de sua capacidade de instaurar fraturas no cotidiano naturalizado da opressão. Essa lógica não é distante daquela que encontramos no romance *Une si longue lettre*, no qual a morte de Modou Fall, embora não altere sua posição social nem sua visão de mundo, catalisa profundas

reconfigurações subjetivas em Ramatoulaye. Assim, ambos os textos constroem, por meio desses elementos, mapas narrativos em que o gesto cotidiano encontra sua potência disruptiva.

Ao analisarmos os elementos catalisadores — sejam eles personagens, objetos, espaços ou gestos —, entendemos como a literatura e o cinema podem convergir em suas estratégias de denúncia e transformação simbólica. São esses pontos de fricção, entre afeto e estrutura, entre o íntimo e o político, que conferem às obras sua capacidade de provocar rupturas no que parecia estabilizado.

A função de Jéssica é precisamente essa: ela encarna uma forma de catálise que opera no nível das estruturas latentes. Sua presença torna visível a assimetria das relações que antes se apresentavam como harmônicas. E é a partir dessa desestabilização provocada por sua postura — digna, direta, indomesticável — que Val, e com ela a narrativa, passa a experimentar a possibilidade de ruptura. A verdadeira transformação vem depois, mas nasce dessa “catálise” que, longe de ser neutra ou passiva, contém em si o germe do novo.

Portanto, ao considerar a função das catálises descritas por Barthes, percebemos que, embora possam parecer secundárias ou complementares, elas têm um papel fundamental em fortalecer o impacto das bifurcações (cardinais). Esses elementos enriquecem a trama alterando o rumo da trama, além de contribuírem para a profundidade e a complexidade das interações e dos conflitos. Exploraremos abaixo como a presença de Jéssica e as questões que ela levanta sobre inclusão e direitos sociais desafiam as normas estabelecidas na casa, atuando como uma bifurcação narrativa que não só muda as interações entre os personagens, mas também destaca as desigualdades inerentes à estrutura social representada no filme.

Também constitui elemento catalisador a configuração física da casa onde Val trabalha, bem como, amplia a crítica do filme às divisões de classe. A descrição do quarto de Val como um espaço pequeno e limitado, em contraste com as amplas e luxuosas áreas comuns da casa, simboliza a segregação socioeconômica e reforça a marginalização de personagens como Val. Este espaço, portanto, não serve apenas como um cenário, mas reflete e reforça as tensões sociais exploradas na narrativa.

Cada elemento catalisador é cuidadosamente escolhido para sublinhar as complexas relações de hierarquia e autoridade, oferecendo uma plataforma para questionar e possivelmente redefinir as normas sociais vigentes.

Portanto, ao discutir "O conceito de catalisadores" dentro das obras, detalhamos como esses elementos funcionam na narrativa, mas também como eles servem como reflexo e crítica das estruturas de poder e desigualdade. Esta análise não apenas enriquece a compreensão desses dois objetos estéticos, mas também conecta as discussões anteriores sobre conformismo e

resistência, preparando o terreno para uma discussão mais profunda sobre o posicionamento inquiridor da condição feminina.

Jéssica desempenha um papel crucial como catalisador quando explora temas como emancipação feminina e desigualdades sociais. A personagem é apresentada como agente de mudança que desafiam as estruturas sociais estabelecidas e propiciam uma discussão sobre autonomia e direitos dentro de uma sociedade estratificada.

Ao contrário de sua mãe, a filha não aceita passivamente sua posição subordinada. Educada e consciente da situação que vive a mãe, ela questiona as normas sociais limitantes impostas aos empregados domésticos. A chegada de Jéssica atua como um ponto de inflexão na narrativa, catalisando mudanças significativas na percepção e no tratamento de Val. Ela ilumina as disparidades sociais e as lutas por reconhecimento e igualdade, desafiando as expectativas e as normas impostas pela família empregadora de Val.

Além das interações interpessoais, *Que horas ela volta?* também utiliza elementos físicos, como a piscina e o quarto de hóspedes, para simbolizar e catalisar mudanças. A piscina, um espaço de lazer exclusivo da família abastada, e o quarto que Jéssica ocupa, tornam-se cenários onde as normas estabelecidas são desafiadas. Estes espaços não apenas refletem, mas também influenciam a narrativa, ampliando temas de mobilidade social e direitos humanos.

Ao explorar esses catalisadores, o filme não só conta a história de Val e Jéssica, mas também provoca uma reflexão crítica sobre as estruturas de classe profundamente enraizadas na sociedade brasileira. Através desta análise, o filme demonstra como personagens e espaços podem interagir para questionar e potencialmente redefinir as normas sociais vigentes, enriquecendo nossa compreensão da obra e contribuindo para o diálogo entre cinema e literatura. Esta abordagem destaca como cada elemento catalisador dentro da narrativa pode oferecer novas perspectivas e inspirar mudanças significativas, tanto dentro da trama quanto na realidade dos espectadores.

Jéssica, é uma coadjuvante de peso na estrutura narrativa de *Que horas ela volta?*. Atua como um catalisador que complementa a trama focada em sua mãe. Diferente de Val, que aceitou um papel subordinado, Jéssica, munida de educação e ambição, desafia as convenções sociais que limitam os empregados domésticos. A sua chegada à casa dos patrões de Val agita a dinâmica familiar.

Jéssica incita mudanças não apenas na vida de sua mãe, mas também na da família para quem Val trabalha. Ela rompe a harmonia superficial, provocando questionamentos sobre as normas existentes. Desde o início, mesmo antes de sua chegada, a natureza disruptiva de Jéssica é sentida, como demonstrado nas conversas telefônicas com Val, onde a tensão e divergências

de visão entre mãe e filha são evidentes. A chegada de Jéssica é um choque para o sistema, desafiando as regras e provocando um reexame das estruturas de segregadoras na residência.

As ações de Jéssica e as interações resultantes trazem à tona as limitações e injustiças enfrentadas por Val, culminando em sua própria transformação e busca por autonomia. Este processo é simbolizado pela ocupação de Jéssica do quarto de hóspedes, um ato de desafio que perturba a todos na casa e desafia abertamente as normas sociais.

O caráter de Jéssica como catalisador é reforçado quando ela decide entrar na piscina, um lugar proibido para Val, destacando as barreiras sociais que Val enfrentava. A trajetória de Jéssica no filme, desde a sua chegada até suas ações desafiadoras, destaca a sua função como catalisadora de mudança, não apenas para sua mãe, mas para a estrutura social representada no filme.

A partir do seu comportamento desafiador, o filme explora as possibilidades de mobilidade social e a luta contra as barreiras sociais enraizadas. Sua disposição para confrontar as injustiças incita uma reavaliação das dinâmicas familiares e sociais, estimulando mudanças significativas. Essa narrativa não só avança o enredo, mas também oferece um meio para discutir questões mais amplas de justiça social dentro do contexto brasileiro. A presença de Jéssica enriquece a narrativa ao questionar as estruturas políticas da casa e sinalizar a potencial emancipação de Val, destacando as complexas interações entre classes, gerações e aspirações individuais.

Modou Fall, inserido na trajetória de Ramatoulaye em *Une si longue lettre*, pode ser compreendida como um poderoso elemento catalisador dentro da estrutura narrativa do romance. Embora sua presença física se torne cada vez mais ausente, especialmente após abandonar a esposa para casar-se com uma mulher mais jovem, a sua morte que precipita o processo mais significativo de transformação em Ramatoulaye.

A catálise, tal como definida por Barthes (2011), refere-se a um agente que provoca uma mudança substancial em outro sem, no entanto, ser alterado em sua própria natureza. Modou encarna precisamente essa função: ele permanece fixo em sua lógica patriarcal, em sua recusa ao diálogo e em seu desejo de preservar privilégios herdados por estruturas sociais arcaicas.

Sua morte, portanto, não opera qualquer mutação nele próprio — ele não se arrepende, não se explica, não se reconcilia. Ainda assim, desencadeia um verdadeiro reordenamento existencial na vida de sua esposa. A partir de sua ausência definitiva, Ramatoulaye se vê diante de uma encruzilhada ontológica: ela precisa ressignificar sua posição no mundo, reavaliar seus afetos, tomar decisões práticas e simbólicas sobre sua autonomia, sua maternidade e sua dignidade.

Assim, Modou, mesmo silenciado pela morte, segue agindo como centro irradiador de mudanças. Sua função é catalítica porque, embora inerte, desencadeia o movimento interno e profundo de reconstrução da subjetividade da narradora, expondo as contradições de um sistema social que tolera a traição e pune o sofrimento silencioso das mulheres.

4. GEOPOLÍTICA DOS CORPOS FEMININOS

A expressão "geopolítica dos corpos femininos" propõe uma leitura que articula os regimes de poder e representação a partir de dois instrumentos centrais de expressão: a escrita e o audiovisual. Geopolítica, nesse contexto, refere-se não apenas à distribuição global das forças políticas e econômicas, mas também à organização simbólica que determina quem pode narrar, quem pode ser ouvido e de que forma as subjetividades são moldadas ou silenciadas.

As mulheres, em diferentes partes do mundo, enfrentam formas específicas de opressão e exclusão que, embora diversas em suas configurações culturais, convergem na tentativa de silenciá-las e invisibilizá-las. Há, em todos os continentes, um grito feminino — ora contido, ora insurgente — que denuncia as múltiplas violências e os apagamentos históricos. Diante disso, a pena e a câmera tornam-se ferramentas de reconquista do direito à existência simbólica. Seja por meio do romance epistolar ou do filme intimista, escritora e cineasta constroem espaços de fala em que as experiências de gênero, território e classe são convertidas em crítica e imaginação. Essas produções não pretendem oferecer uma voz única ou universal às mulheres, mas, ao contrário, expõem suas singularidades, propondo uma estética do dissenso e da presença. É nesse cruzamento entre lugar social e linguagem estética que esta parte da dissertação se inscreve.

A interseção entre o filme *Que horas ela volta?* e o romance *Une si longue lettre* revela um campo expressivo no qual literatura e cinema dialogam intensamente, sem se anularem, mas também sem se limitarem a seus próprios meios. Ambas as obras, ao problematizarem as formas de subalternização da mulher, expandem seus horizontes de denúncia para além das fronteiras estéticas, alcançando uma crítica política enraizada nas especificidades históricas do Brasil e do Senegal. O gesto criativo de A. Muylaert e M. Bâ encontra-se na decisão de tornar visível o que foi silenciado: o cotidiano opressor de mulheres que, embora separadas por tempo, espaço e linguagem, partilham de experiências análogas de invisibilidade e resistência. Nesse sentido, torna-se pertinente recorrer à crítica feminista de Fatoumata B. Sonko, cujas reflexões iluminam a dimensão geopolítica dessa produção narrativa – uma produção que escreve e filma a mulher como sujeito e não mais como escada para o protagonismo masculino. A seguir, citamos seu olhar sobre o confinamento discursivo e a marginalização política das mulheres senegalesas:

Engajadas na luta para a descolonização e a emancipação do país, as senegalesas, não se beneficiam das oportunidades das mudanças sociais. Ao contrário ficam confinadas e orientadas pelo poder dos homens (político e sindical) em espaços discursivos reduzidos

(movimentos de mulheres, associações femininas). Esta situação vai limitar a visibilidade das suas ações no que diz respeito as suas reivindicações e direitos. Depois, a sua mobilização tomou outras formas [...] São consideradas como inferiores, as mulheres desempenham raramente papel relevante e servem de “escada” para os homens. (Sonko, 2022, p. 330 – *Tradução nossa*).⁶

Nessa mesma perspectiva, podemos notar o confinamento, o isolamento da mulher. Percebemos que nos momentos de tomada de decisão para o bom funcionamento e o desenvolvimento da sociedade elas não são convidadas. A narradora, quando conversava com Daouda Dieng, político e deputado, chama a atenção deste último para a situação política do lugar e do papel da mulher:

- Mas Daouda, as restrições existem até hoje; mas Daouda, o egoísmo é relevante, o ceticismo aparece quando se trata de político [...]. Quase depois de vinte anos de independência! Quando teremos uma mulher primeiro ministro? Participando da tomada de decisões que orientam o destino do país? E, portanto, o militantismo e a capacidade das mulheres, o seu engajamento desinteressado não fica evidente... (Bâ, 2020, p. 118 – *Tradução nossa*).⁷

O trecho citado aborda de maneira contundente a invisibilidade feminina nos espaços de poder e decisão, revelando como as mulheres, mesmo em sociedades independentes e teoricamente emancipatórias, continuam a ser relegadas aos bastidores da vida pública. A fala de Ramatoulaye expõe essa exclusão com lucidez crítica: a independência política de Senegal não resultou em transformação substantiva no que diz respeito à participação feminina na condução dos destinos nacionais. Ainda que as mulheres demonstrem capacidade, engajamento e compromisso com o bem comum, elas permanecem invisíveis nos processos decisórios, o que evidencia um paradoxo entre a retórica da igualdade e a realidade da exclusão. O texto sugere que esse apagamento não é apenas institucional, mas também simbólico: a mulher é

⁶ Engagées dans la lutte pour la décolonisation et l’émancipation du pays, les sénégalaises n’ont pas vu leur situation changer. Elles restent au contraire confinées et orientées par le pouvoir des hommes (politique et syndical) dans des espaces discursifs réduits (mouvements de femmes, associations féminines) cette situation va limiter la portée de leurs actions en ce qui a trait à la revendication de leurs droits. Par la suite de leur mobilisation a pris diverses formes [...] considérées comme des faire-valoir, les femmes ont rarement le premier rôle et servent d’«escalier» aux hommes.

⁷ Mais Daouda, les restrictions demeurent ; mais Daouda , l’égoïsme émerge, le scepticisme pointe quand il s’agit du domaine politique [...] Presque vingt ans d’indépendance ! À quand la première femme ministre associée aux décisions qui orientent le devenir de notre pays ? Et cependant le militantisme et la capacité des femmes, leur engagement désintéressé ne sont plus à démontrer...

sistematicamente desautorizada como sujeito político, mesmo quando sua atuação é essencial à coesão social e à resistência cotidiana.

E para melhor entender essa situação é muito importante mergulhar na literatura feminina pós-colonial, período em que foi publicado o romance de M. Bâ. Uma literatura que pode ser percebida como um cruzamento entre os estudos feministas e os estudos pós-coloniais, dando voz e centralidade às experiências das mulheres que viveram ou cujos países foram marcados pelo colonialismo e pelo neocolonialismo. É nessa perspectiva que Thomas Bonnici nota que:

A literatura pós-colonial deve ser analisada no contexto da cultura vivida na região afetada pela colonização europeia, já que ela é um dos componentes integrais dessa mesma cultura. Embora se limite à cultura nacional exclusivamente após a independência política, a aceitação mais comum é mais abrangente. O pós-colonialismo compreende toda a cultura influenciada pelo processo imperial desde o início da colonização até a contemporaneidade. (Bonnici, 2005, p. 41)

Ao ler as palavras de Bonnici, percebe-se que essa literatura, apesar de ser localizada no período relativo à independência política das terras ocupadas pelo imperialismo europeu, tem as suas raízes marcadas pelos momentos da ocupação. Então para que se possa compreender a literatura pós-colonial, a fase colonial revela-se primordial, porque o colonialismo constitui um processo que transformou e deixou muitas marcas na vida e história dos povos colonizados. Daí, essa percepção global da literatura pós-colonial nos permite voltar de maneira específica à nossa temática relativa à literatura ou narrativa de resistência feminina.

Assim ela pode ser percebida como uma literatura que explora a complexidade das experiências femininas durante o colonialismo e suas sequelas ou consequências (as marcas deixadas), rejeitando visões homogêneas e lutando pela representação de identidades múltiplas e localizadas. No continente Africano que nos serve de base de análise através da obra de M. Bâ, pode-se notar que as autoras dessa literatura expõem como a mulher africana é esmagada pela herança do colonialismo e pelo patriarcado. Nessa literatura feminina africana pós-colonial salientaram essencialmente os temas da poligamia, do casamento, da educação.

O fazer artístico revela como a opressão de gênero e as marcas deixadas pelo colonialismo impactaram as relações sociais, estruturando as sociedades dominadas. Daí a mulher **pode** ser vista como um sujeito duplamente subalterno, moldado pelas múltiplas opressões. Percebe-se melhor essa situação de sofrimento, de exploração da mulher, nas palavras de Françoise Vergès:

não devemos nos dar conta de que o mundo onde circulamos foi limpo por mulheres racializadas, superexploradas. Por um lado, esse trabalho é considerado parte daquilo que as mulheres devem fazer (sem reclamar) há séculos - o trabalho feminino de cuidar e limpar constitui um trabalho gratuito. Por outro lado, o capitalismo produz inevitavelmente trabalhos invisíveis e vidas descartáveis. (Vergès, 2019, p. 17)

Podemos notar que a autora salienta que a situação de sofrimento, de marginalização da mulher é minuciosamente organizada ao longo dos tempos, isso através de uma sociedade bem estruturada e hierarquizada. Apesar da mulher desempenhar um papel considerável para toda sociedade, ela não é recompensada e reconhecida como agente ativa e importante ao progresso de desenvolvimento da sociedade. Tudo o que vem dela ou tudo o que faz não são considerados.

Essa dimensão de invisibilidade ganha especial relevância no contexto desse trabalho, pois vincula diretamente a narrativa de *Une si longue lettre* ao debate pós-colonial sobre representatividade e agência feminina. A denúncia de Ramatoulaye — feita em tom de interrogação provocativa — revela o compromisso de M. Bâ com uma literatura que, sem ser panfletária, é profundamente política. A personagem não apenas evidencia a contradição entre os ideais de independência e a manutenção do patriarcado, como também encarna uma forma de resistência discursiva: sua escrita é, em si, uma forma de participação. Assim essa resistência e participação da mulher nessa sociedade senegalesa pós-colonial pode ser compreendida através das propostas de Ramatoulaye comentando que:

Eu sobrevivia. Além das minhas antigas obrigações, eu assumia as de Modou.

A compra básica de comida mobilizava todo o dinheiro no fim do mês; eu me virava para não ficar sem tomate ou óleo, sem batatas ou cebolas, no período em que escasseavam nos mercados; eu estocava sacos de arroz “siam” que os senegaleses adoram. Meu cérebro praticava uma nova ginástica financeira.

As datas limite de pagamento das contas de luz ou de água exigiam minha atenção. Eu costumava ser a única mulher na fila de espera.

Trocar a fechadura e as trancas de portas quebradas, trocar os vidros quebrados, tudo era tão trabalhoso quanto buscar um encanador para socorrer os vasos sanitários entupidos. Meu filho Mawdo Fall reclamava de ter de trocar as lâmpadas queimadas. Eu sobrevivia. (Bâ, 2023, p.93)

Essas falas da protagonista depois de ser abandonada, revelam a participação e a resistência da mulher e, além disso, observa com acurácia a importância da apropriação ou

utilização da escrita e da criação de uma voz pós-colonial como estratégia de resistência e transformação, permitindo que as mulheres se tornem sujeitos das suas próprias histórias. Essa forma de escrita ou expressão da parte das autoras africanas pós-coloniais é igualmente uma forma de revalorizar e reinterpretar a cultura africana muitas vezes ignorada ou truncada pelo discurso colonial.

Considerando esses elementos, podemos notar que essa literatura feminina africanas pós-independência é um grito de resistência que ressalta a expressão interior e doméstica, ao mesmo tempo analisa as estruturas sociais, políticas e culturais que moldam a condição da mulher no continente após a saída formal dos poderes europeus. Ela busca dismantlar as narrativas eurocêntricas e patriarcais que historicamente silenciaram ou representaram de maneira distorcida as culturas e as mulheres colonizadas.

Ao problematizar o lugar reservado à mulher no pós-colonialismo senegalês, a obra se alinha à crítica feminista africana que denuncia a marginalização da mulher tanto no plano simbólico quanto nas estruturas formais de poder. Assim, nosso trabalho busca destacar essa tensão e reconhecer, na escrita epistolar de Ramatoulaye, uma estratégia de reinscrição da mulher como sujeito histórico e político.

Depois de longos e difíceis momentos de afastamento, de invisibilidade em todas as sociedades, a mulher começa a surgir e ganhar cada vez mais terreno, e isso em todas as áreas da vida social. A mulher sente a necessidade de sair da opressão e dominação do homem. Thomas Bonnici, quando discorre sobre a literatura de autoria feminina “negra” notou que conceitos importantes para a Teoria Pós-colonial poderiam ser uma interessante chave de leitura para a literatura feminista. O desejo de liberdade era o mesmo que sentiam os “negros” que foram colonizados. Veja-se o comentário do crítico:

Todas as ex-colônias britânicas, francesas e portuguesas exibem uma literatura que se contrapõe a literatura metropolitana caracterizada por escritas subversivas do cânone europeu. Houve uma autodefinição positiva (heroísmo; escravos como senhores de seu próprio destino) e um incipiente grito de independência. (Bonnici, 2005, p. 40).

Assim como todos os povos que sofreram injustiça, as mulheres começaram a quebrar as barreiras, os obstáculos sociais, desafiando todos os preconceitos que as tornaram invisíveis. Isso foi impulsionado pela nova situação social, política, econômica do mundo depois da segunda guerra mundial.

O grande conflito marcou uma reconfiguração e reorganização dos povos e classes sociais de pós-guerra. Esse período é descrito como de forte diversidade e complexidade de conhecimentos. Verdadeiros bastiões libertários foram erigidos depois do grande conflito: teorias e movimentos literários, políticos, filosóficos, como o Pós-modernismo, os Estudos culturais, o Feminismo e mais tarde o pós-colonial.

Nesta necessidade e vontade de se libertar, a escritora senegalesa se vale da literatura e a cineasta brasileira, da câmera. Nas mãos delas arte é uma arma de luta para exteriorizar o seu sofrimento. É daí que se pode perceber as falas de Hélène Cixous quando asseverou

Falarei de escritura feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto como no mundo, - e na história -, através do seu próprio movimento. (Cixous, 1975, p. 129).

Esta necessidade de escrever apontada por H. Cixous significa uma busca da sua liberdade, de emancipação. Através da escrita, as mulheres tornam-se capazes de questionar, de dialogar com as narrativas que constituem o seu mundo ou as suas vivências mitigadas.

No que diz respeito a *Une si longue lettre* (1979) podemos notar, desde o início de sua narrativa, este apelo de emergência à escrita da mulher. Ramatoulaye escreve uma carta de “autoria feminina”, porque é preciso “que a mulher escreva sobre a mulher e traga as mulheres à escrita” (Cixous, 1975, p.129). Uma narrativa epistolar através da qual a narradora relembra os seus problemas e suas próprias vivências. É preciso conhecermos, porém, que o trabalho mimético está em curso: a narrativa não é somente dela e de sua amiga, mas de todas as mulheres que povoam o seu mundo real e seu universo fictício. A Ramatoulaye começa a sua narrativa dando notícias à amiga da morte do seu esposo Modou Fall. Porém, o que se vê é que sua carta condensou as expectativas que temos para a escrita de autoria feminina, aproveitando para exteriorizar os seus sofrimentos, decepções, frustrações, ligando-a a todos as outras mulheres dos incontáveis povos que gritam por justiça.

A cineasta A. Muylaert se coloca lado a lado com essa proposta, mas em outro campo semiótico. Em entrevista, A. Muylaert ressalta que desejava que sua protagonista Val “não ficasse caricaturada” e que a filha Jéssica “refletisse as mudanças e os debates que aconteceram na sociedade”, buscando “abrir mais perguntas do que respostas” (Guerra, 2014). Assim, sua obra não apenas representa mulheres reprimidas, mas utiliza o gesto audiovisual — através da *mise-en-scène*, do silêncio e da pulsação doméstica — para confrontar discretamente o

patriarcado e as hierarquias de classe. Enquanto H. Cixous vê a escrita como ato concreto de resistência, A. Muylaert emprega a câmera para criar fissuras sensoriais e emocionais que incitam a reflexão, fortalecendo, no cinema, uma política de resistência que ecoa a voz da escrita feminina.

Reconquistando seu lugar de direito, a mulher torna-se elemento indispensável e central na elaboração das regras e decisões da sociedade. Sobretudo, consegue ocupar lugares estratégicos que foram considerados como próprios do homem.

Nesse entrelaçamento entre geopolítica, linguagem e gênero, a pena e a câmera revelam-se instrumentos que não apenas denunciam a exclusão histórica das mulheres, mas também elaboram novos modos de inscrição no mundo. Ao tensionar os limites da representação, tanto M. Bâ quanto A. Muylaert nos oferecem obras que instauram rupturas nos discursos hegemônicos, convertendo o gesto artístico em estratégia de insurgência. É justamente nesse ponto de virada que a análise se aprofunda: para além da constatação da marginalização, interessa-nos observar como essas autoras constroem, por meio de seus projetos estéticos e políticos, um verdadeiro programa de emancipação. Ao explorar esse projeto na obra de M. Bâ e A. Muylaert, busca-se compreender de que forma a escrita e o cinema, enquanto prática discursiva e gesto político, reconfigura o papel da mulher nas sociedades pós-coloniais e contribui para uma nova ordem simbólica onde sua voz possa, enfim, ser escutada.

A análise da obra *Une si longue lettre*, revela uma escrita que desafia estruturas de dominação que se perpetuam através da religião, da cultura e da tradição patriarcal. Ramatoulaye escreve não apenas para contar sua história pessoal, mas para tornar audível a experiência coletiva das mulheres africanas, que historicamente foram excluídas dos espaços de fala, poder e criação.

A epístola que ela endereça à amiga torna-se um gesto político, que assume papel central na elaboração de uma consciência crítica e na reconfiguração de subjetividades femininas. Como afirmam teóricas como H. Cixous, escrever é também se colocar no mundo. A escrita de M. Bâ e o filme de A. Muylaert insere as mulheres africanas nesse espaço discursivo historicamente interditado.

A obra, portanto, contribui para uma genealogia da escrita feminina que não se limita à denúncia, mas propõe um projeto de emancipação por meio do áudio visual e da literatura. Ao valorizar as vozes femininas, o trabalho aqui desenvolvido mostra que estas obras de arte são instrumentos de denúncia, de reinvenção e de construção de outros mundos possíveis. Por fim, ao estabelecer esse diálogo entre o local e o global, entre a singularidade senegalesa e o cotidiano da empregadas domésticas sul-americanas e os desafios universais do feminismo, este

estudo reforça a centralidade da literatura como ferramenta crítica na luta por justiça social e equidade de gênero. A literatura de M. Bâ não é apenas um testemunho da dor, mas um gesto de resistência e de esperança.

A obra de Bâ e o cinema de A. Muylaert contribuem, portanto, para uma genealogia da resistência que não se limita à denúncia, mas propõe a emancipação por meio da literatura e do audiovisual. Ao valorizar vozes que emergem da epístola e da tela, este estudo demonstra que tais produções são instrumentos de reinvenção de mundos. Esse diálogo entre a singularidade senegalesa e o cotidiano das domésticas brasileiras reforça a arte como ferramenta crítica na busca por equidade, transcendendo fronteiras para confrontar as estruturas de poder que ainda submetem o sujeito feminino.

No romance epistolar *Une si longue lettre*, essa colonização simbólica surge com clareza através das reflexões e confissões íntimas de Ramatoulaye, a narradora-protagonista. Em diversos momentos da narrativa, a personagem revela uma profunda internalização de seu papel subordinado, marcado pela obediência e aceitação passiva das normas sociais patriarcais. Expressões como “sempre obedeci” ou “sempre aceitei” aparecem frequentemente, evidenciando uma subjetividade moldada para a resignação. A opressão não está mais apenas nas estruturas externas, mas profundamente enraizada na maneira como Ramatoulaye percebe a si mesma, a seu valor e aos limites de suas possibilidades.

Nesta geopolítica de resistências, a literatura de Bâ e o cinema de A. Muylaert convergem ao expor como a colonização simbólica se entranha no íntimo das personagens. Em *Une si longue lettre*, tal fenômeno emerge nas confissões de Ramatoulaye, cujas expressões 'sempre obedeci' e 'sempre aceitei' revelam uma subjetividade moldada pela resignação. De modo análogo, o espaço psicológico nas telas brasileiras reflete essa internalização da subordinação, demonstrando que a opressão transcende fronteiras geográficas para se enraizar na percepção do próprio valor e nos limites das possibilidades femininas.

A escrita e a tela tornam-se espaços privilegiados para romper com os automatismos da submissão mental. Ao verbalizar sua revolta, suas dúvidas e sua dor, Ramatoulaye e Val conseguem se afastar da conformidade, desconstruindo aos poucos as crenças internalizadas sobre seus respectivos papéis. Ao expor umas crises pessoais, a arte desafia diretamente as normas que sustentavam a escravidão psicológica que mantém submissas as mulheres.

Portanto, a carta funciona como uma verdadeira ruptura ontológica e psicológica. Ao questionar criticamente sua realidade social e íntima, Ramatoulaye se liberta gradualmente da colonização simbólica, superando os limites impostos por uma cultura patriarcal fortemente influenciada pela colonização. As protagonistas, ao reconquistarem a própria voz, demonstram

que a verdadeira independência exige, antes de tudo, libertar a mente daquilo que historicamente a aprisionou.

As desigualdades de classes e gênero, apesar de formalmente atenuadas por legislações e discursos de igualdade, continuam a operar por meio de mecanismos simbólicos de dominação. A colonização, nesse contexto, não se dá pela imposição direta de um Estado sobre outro, mas pela imposição sutil e contínua dos valores da classe dominante sobre a classe trabalhadora. Essa imposição — muitas vezes imperceptível — opera sobretudo nas esferas da linguagem, dos gestos cotidianos, da arquitetura dos espaços e dos afetos. A classe dominante socializa seus códigos como se fossem universais, fazendo com que a classe dominada naturalize a desigualdade e internalize o seu lugar subalterno como destino e dever.

Esse processo de naturalização da subalternidade se entrelaça diretamente com a maneira como as estruturas familiares modernas foram moldadas para sustentar a desigualdade. A organização tradicional torna a vida afetiva torna um dispositivo eficaz na manutenção das hierarquias sociais. Assim, os espaços e relações que parecem íntimos e autônomos são, na verdade, profundamente atravessados por lógicas sociais que reiteram a divisão entre quem detém o poder e quem o serve. É nesse ponto que se revela a pertinência do seguinte argumento:

As formas hoje convencionais de organização da família são um dispositivo central da reprodução da dicotomia entre a esfera privada e a esfera pública. Em sua forma moderna datada, definida pela privatização do espaço familiar e coincidente com o entendimento da família como unidade de “autogestão”, fundem-se casamento heterossexual monogâmico, amor romântico e cuidado com os filhos. Ela é distinta dos arranjos tradicionais prévios à era da industrialização, isto é, prévios ao período em que a separação entre o chão da fábrica e o chão da casa não era claramente estabelecida. Acentuam-se, assim, as descontinuidades entre as esferas (organizando a intimidade, na esfera privada, em torno de valores para os quais é central a domesticidade feminina e definindo as relações na esfera pública como a interação entre indivíduos igualmente livres) e as continuidades entre elas (diferenciando os papéis de homens e mulheres em cada uma dessas esferas, tornando complementares a participação dos homens na esfera pública e a determinação dos encargos das mulheres na esfera privada, entre os quais se destaca a responsabilidade pela criação dos filhos). (Miguel, 2014, P. 32)

A citação de L. F. Miguel é decisiva para compreender a articulação entre os domínios privado e público como sustentáculo da dominação simbólica de classe e gênero. Ao mostrar como a família moderna, moldada sob o modelo burguês, institui uma separação rígida entre os papéis masculinos e femininos e entre os espaços de produção e de afeto, o autor desvela a

engrenagem cultural que naturaliza a desigualdade social. A domesticação dos afetos femininos, central para a ordem familiar, não apenas reserva às mulheres o cuidado com o lar, mas também estabelece um padrão de normalidade que se estende às relações de poder entre patrões e empregados. Nesse contexto, a divisão dos espaços na casa, a organização dos afetos e as convenções de conduta tornam-se instrumentos ideológicos que perpetuam hierarquias sociais sob a aparência de consensos morais e escolhas pessoais.

A chegada de Jéssica a São Paulo age como catalisadora de ruptura. Ao recusar-se a ocupar o lugar reservado às domésticas, Jéssica desafia com naturalidade aquilo que Val jamais ousou questionar. Sua presença instala uma dissonância no cotidiano da casa, desorganizando as fronteiras simbólicas que garantiam a estabilidade da hierarquia. A lógica da casa começa a ruir: o afeto que parecia unir patrões e empregada revela-se condicionado por uma estrutura de dominação que se esconde por trás da cordialidade.

O gesto mais emblemático do filme ocorre quando Val, após anos de servidão tácita, decide entrar na piscina — espaço antes interditado — e, com isso, rompe simbolicamente com a ordem que a mantinha cativa. Esse ato não é apenas uma transgressão física, mas uma reconfiguração subjetiva. Ao assumir sua presença no espaço da elite, Val ressignifica sua existência e rompe com a colonização simbólica imposta pela lógica da classe dominante.

Assim como Ramatoulaye escreve para recuperar sua voz e sua dignidade no romance de M. Bâ, Val realiza sua transformação por meio de ações aparentemente simples, mas carregadas de significação política. Ambas as narrativas mostram que a meta desse combate não é apenas jurídica ou formal, mas simbólica e subjetiva. Libertar-se da colonização simbólica, exige desfazer o que foi aprendido como natural e reconstruir-se a partir do reconhecimento de sua própria humanidade.

A colonização do Senegal, como outras formas de dominação colonial, não se restringiu ao controle territorial e econômico, mas também moldou profundamente o imaginário coletivo dos povos subjugados. Em países africanos, tais como Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde, décadas após a independência formal, ainda persistem as hierarquias sociais e mentais herdadas do colonialismo. Essas estruturas são visíveis não apenas nos desequilíbrios socioeconômicos, mas também em formas sutis de racismo internalizado e na persistente submissão das subjetividades. A colonização da mente, permanece uma realidade invisível, que conduz as vítimas da opressão colonial a reproduzir inconscientemente relações desiguais e subalternizadas, consolidando o privilégio histórico e cultural imposto pelos colonizadores.

Neste contexto, a arte surge como um poderoso instrumento de resistência. É precisamente aí que o romance de M. Bâ e o filme de A. Muylaert adquirem sua força política e poética singular.

Eles exploram a escrita e o audiovisual como um caminho ontológico para recuperar a dignidade e a agência perdidas em meio às pressões coloniais e patriarcais. A forma da carta pessoal, tradicionalmente associada ao espaço privado e feminino, permite à personagem subverter as fronteiras entre o doméstico e o político. O mesmo acontece com *Que horas ela volta?* Ao revisitar as próprias vidas, as nossas heroínas expõem não apenas suas dores pessoais, mas também revelam as intrincadas relações de poder que moldam a identidade feminina numa sociedade ainda profundamente marcada pelo patriarcado e pelos valores coloniais.

Ao reivindicar o direito à própria voz por meio da escrita autobiográfica, a protagonista realiza um gesto de empoderamento, rompendo com a opressão imposta não apenas pela estrutura colonial, mas também pela tradição patriarcal que tenta silenciá-la. Assim, o ato de escrever a si mesma constitui-se num duplo movimento: ao mesmo tempo em que denuncia e desconstrói as hierarquias internalizadas pela colonização (primeiramente francesa e depois, portuguesa) e do patriarcado africano, ela também propõe novas possibilidades de existência feminina e africana no pós-colonial. É nessa dinâmica que Françoise Vergès notou que:

As feministas de política decolonial e das universidades feministas racializadas compreenderam a necessidade de desenvolver ferramentas próprias de difusão e de conhecimento: por meio de blogs, filmes, exposições, festivais, encontros, obras, peças de teatro, danças, cantos, músicas, elas fazem circular narrativas e textos, traduzem, publicam, tornam conhecidas figuras históricas e movimentos [...]. (Vergès, 2019, p.32.)

As duas obras, portanto, mais do que um simples registro ficcional, revela-se como espaço vital para a reconstrução das subjetividades historicamente silenciadas e marginalizadas.

Se no contexto africano a colonização atuou como um dispositivo de silenciamento da subjetividade, no Brasil, embora em moldes distintos, a herança escravocrata produziu um sistema de dominação igualmente eficaz e naturalizado — baseado na internalização de hierarquias sociais profundamente enraizadas no imaginário coletivo. No contexto brasileiro, a herança da colonização e da escravidão opera não apenas através da violência histórica, mas sobretudo por meio de dispositivos simbólicos que moldam o imaginário e as relações sociais. A estrutura de classes, rigidamente hierarquizada, funciona como um espelho da antiga lógica colonial, em que a subalternidade é naturalizada e reproduzida no cotidiano. Esse processo de

colonização simbólica — expressão contemporânea da dominação — assume contornos particularmente visíveis nas relações domésticas e nas convenções sociais que, embora sutis, reforçam continuamente a desigualdade.

A estrutura social brasileira, marcada pela herança escravocrata e pela rígida estratificação de classes, perpetua formas de dominação que ultrapassam o plano material e atingem profundamente o imaginário coletivo. A classe dominante, ao impor seus valores como universais, naturaliza uma hierarquia que se inscreve no cotidiano das relações de trabalho e afeto, especialmente no ambiente doméstico. A colonização simbólica — não mais entre nações, mas entre classes — se manifesta quando os subordinados assimilam os códigos da elite como modelos de conduta, internalizando o seu lugar de subalternidade como inevitável. Essa dinâmica perversa reproduz a desigualdade sem necessidade de coerção direta, através de convenções sutis, como quem pode sentar à mesa, quem entra pela porta da frente ou quem pode usufruir da piscina.

Essa colonização simbólica, enraizada no cotidiano e reproduzida por gestos aparentemente banais, encontra na arte um espaço privilegiado de contestação e visibilidade crítica. Ao longo das décadas, assumiram o papel de desnaturalizar tais convenções, revelando as estruturas de poder que sustentam a desigualdade social e cultural. Observe-se a reflexão histórica de Jean-Claude Bernadet:

Entre os vários cinemas novos que se desenvolveram pelos anos 60, o brasileiro foi um dos mais destacados, não só pela importância que teve internamente como também pela repercussão internacional. Mais significativo que os oitenta prêmios que os filmes do movimento devem ter ganho em festivais internacionais, foi o interesse que eles despertaram, os artigos e teses que motivaram, principalmente na Europa Ocidental, as discussões que provocaram nos meios cinematográficos latino-americanos e africanos. O Cinema Novo criou uma situação cultural nova: apesar da repercussão de *Rio, Quarenta Graus* e mais um ou outro filme, o cinema brasileiro era totalmente desconsiderado pelas elites culturais; só o público popular se relacionava bem com uma parte da produção, geralmente conhecida como ‘chanchada’. Com o Cinema Novo, as elites — ou parte delas — passam a encontrar no cinema uma forma cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas, antropológicas” (Bernadet, 1980, p. 101).

Esse comentário crítico é fundamental para compreender como o cinema brasileiro assumiu, a partir dos anos 1960, um papel crítico e reflexivo sobre a sociedade, estabelecendo

uma ruptura com o entretenimento leve das chanchadas, comédias populares brasileiras do período pré-Cinema Novo.

A referência ao Cinema Novo funciona como referência crítica e estética para a leitura do filme *Que horas ela volta?*, pois permite situá-lo dentro de uma linhagem cinematográfica que valoriza o engajamento sutil e a denúncia das estruturas opressivas. A. Muylaert, ao tematizar as relações domésticas e a hierarquia de classe, insere sua obra nessa tradição transformadora, ainda que com outra gramática visual e afetiva, mais centrada na política do cotidiano do que em grandes projetos revolucionários.

A obra, escancara as contradições entre afeto e subserviência, evidenciando como a desigualdade se impõe sob o véu da cordialidade. A protagonista, Val, representa a figura da trabalhadora doméstica que, ao longo de anos, molda sua subjetividade a partir da lógica da servidão. Submissa às regras não escritas da casa onde trabalha, ela incorpora com naturalidade os gestos de exclusão simbólica: comer separadamente, dormir nos fundos, abster-se do lazer reservado aos patrões. Trata-se de uma subjetividade colonizada — não por um império estrangeiro, mas por uma elite nacional que monopoliza o espaço e o direito ao desejo.

A chegada de sua filha, no entanto, instala um ponto de inflexão narrativa e subjetiva. Ao recusar a lógica da inferioridade herdada, Jéssica transforma-se em catalisadora silenciosa de resistência. Sua recusa em aceitar os limites simbólicos impostos à sua mãe subverte a ordem da casa, provocando rupturas sutis, mas profundas, nas relações estabelecidas. A. Muylaert transforma o espaço doméstico em campo de tensão política: a piscina interditada, o quarto dos fundos, a mesa da cozinha — todos esses elementos ganham carga simbólica e revelam o regime de exclusão que sustenta a intimidade burguesa.

Ao fazer do cinema um instrumento de denúncia e transformação, A. Muylaert inscreve sua obra na tradição das estéticas libertárias. O gesto de Val ao entrar na piscina, por exemplo, é mais do que um ato de desobediência: é a imagem de um combate simbólico, construído não pela ruptura violenta, mas pelo gesto cotidiano que reconfigura o lugar do sujeito na ordem social. Assim como M. Bâ usa a escrita epistolar para insurgir contra a colonização mental e o patriarcado senegalês, A. Muylaert recorre à *mise-en-scène* e à performance para desestabilizar as hierarquias de classe e gênero que definem o Brasil contemporâneo. O cinema, neste caso, é mais do que arte: é território de resistência e de reescrita das subjetividades historicamente subjugadas.

A reflexão sobre o comprometimento artístico, que moldou profundamente o pensamento estético do século XX, encontra nas narrativas de Ramatoulaye e Val uma nova e sofisticada perspectiva. Afastando-se de manifestos ou posicionamentos panfletários, estas

obras — oriundas de contextos geográficos distintos, mas irmanadas pela condição feminina — optam por uma estética do cotidiano. Em vez de discursos acusatórios, o que se observa é uma coreografia de silêncios e a insurgência de gestos mínimos, onde a dimensão política não é um tema exterior à obra, mas uma tensão imanente que permeia os espaços, as lacunas e as hesitações das personagens.

Essa transição estética reflete uma necessidade histórica, apontada pela crítica contemporânea: o intelectual e o artista podem expandir suas formas de atuação. Observa-se que, desde o final da década de 1960, a arte política deslocou-se da esfera das grandes utopias coletivas, muitas vezes paralisadoras, para se infiltrar nos pequenos núcleos da sociedade e nas esferas da vida privada. Ao agir a partir desses microcosmos, a criação artística consegue alimentar o desejo de mudança de maneira mais sutil e, por vezes, mais eficaz, transformando a experiência íntima e os afetos em um campo de batalha simbólico contra estruturas de opressão enraizadas.

Tal inflexão teórica é fundamental para compreendermos por que *Une si longue lettre* e *Que horas ela volta?* rejeitam o engajamento explícito em favor de uma revelação das formas de domínio que se reproduzem nos vínculos interpessoais e nas estruturas familiares. Ao situar a política nestas "pequenas esferas", a crítica social reconfigura-se nessas narrativas, tornando-se indissociável da própria tessitura da linguagem. Assim, a resistência deixa de ser um projeto de Estado para se tornar um gesto de sobrevivência e reinvenção subjetiva, validando a potência política do detalhe e da vivência representada.

Essa leitura se articula de modo direto à escrita epistolar de M. Bâ, pois é precisamente nesse espaço íntimo, de natureza doméstica e relacional, que Ramatoulaye inicia sua insurgência subjetiva. A carta, aparentemente desprovida de militância, revela-se como veículo de uma denúncia silenciosa, cujos efeitos se ampliam à medida que a protagonista revisita suas memórias e desafia os códigos sociais que a oprimem. Da mesma forma, em *Que horas ela volta?*, A. Muylaert constrói sua crítica social por meio de um olhar atento às dinâmicas da vida doméstica e das hierarquias sutis que regulam o espaço burguês.

Val, personagem central, vive uma rotina marcada pela obediência e pelo apagamento de si, mas é justamente no convívio com sua filha Jéssica — e na tensão entre o dentro e o fora da casa — que se instauram pequenos atos de insubordinação. Esses gestos, aparentemente banais, como sentar-se à mesa com os padrões ou nadar na piscina, funcionam como rachaduras simbólicas que desestabilizam a ordem estabelecida. Assim como a escrita de Ramatoulaye, os silêncios, hesitações e deslocamentos de Val constituem uma forma de resistência enraizada no cotidiano, afirmando que o espaço íntimo também pode ser político. É nesse terreno fértil entre

o íntimo e o estrutural, entre a dor cotidiana e a crítica sistêmica, que se reconhece a potência transformadora dessas narrativas.

A opção pelo "não-engajamento" aparente, se distancia da concepção de literatura comprometida como uma missão consciente de mudança social. Tanto Bâ quanto A. Muylaert rejeitam a ideia do artista como um mensageiro de verdades ideológicas. Ao invés disso, propõem uma forma de arte engajada, que envolve o público de maneira afetiva e crítica, onde a narrativa em si tem o poder de gerar reflexão e desconforto. A crítica não é direcionada a regimes políticos específicos, mas sim às formas de opressão que permeiam o cotidiano, como a divisão de gênero no trabalho, o racismo de classe e o moralismo patriarcal. As personagens não se engajam politicamente, mas sim cuidam de suas próprias vidas. É nesse cuidar, ainda que aparentemente desprovido de política, que a dimensão política se revela de forma mais contundente.

A presença central das mulheres como eixo narrativo é um ponto de convergência entre as duas obras. Tanto Ramatoulaye quanto Val representam vozes historicamente silenciadas que, ao compartilharem suas rotinas, se tornam agentes críticos. A escrita da autora senegalesa e a abordagem cinematográfica da diretora brasileira funcionam como ferramentas para evidenciar as desigualdades. São meios que apontam para soluções sutis e cotidianas (como a emancipação da mulher por meio da educação), mas que também criam espaços para escuta e questionamento. Ao invés de impor verdades, essas narrativas abrem brechas. Ao invés de convocar para a luta, provocam mudanças internas.

Dessa forma, o verdadeiro mérito de *Une si longue lettre* e *Que horas ela volta?* reside na delicadeza com que revelam que a política tem início no corpo, no espaço, na linguagem. O que essas obras nos mostram são mulheres vivendo suas vidas, enfrentando pequenos atos de violência, tomando decisões cotidianas. Nenhuma delas se coloca como uma revolucionária, e é justamente por essa ausência de um engajamento declarado que se tornam tão impactantes. São figuras que transitam nas margens do poder, e é justamente nesse espaço, onde as ideologias não se apresentam de forma explícita, que a arte encontra sua força crítica.

Dessa forma, a estética do não-engajamento — vista não como uma fuga da política, mas como uma rejeição ao panfletário — se mostra mais eficaz para questionar as normas que perpetuam a opressão. Ao iluminar os aspectos cotidianos da vida, as obras de M. Bâ e A. Muylaert constroem uma abordagem política do dia a dia, na qual a resistência não é proclamada, mas sim vivida. O que une essas duas obras é a constatação de que as grandes mudanças não derivam de slogans, mas sim da coragem silenciosa de dizer "não" nos momentos comuns da vida.

CONCLUSÃO

Este projeto de investigação sobre dois gêneros artísticos distintos — literatura e cinema — foi concebido e desenvolvido após dois anos de participação nas atividades e eventos online do Grupo de Pesquisa InterArtes. Inicialmente, a proposta apresentava-se como um desafio metodológico complexo, senão inviável, dada a aparente incompatibilidade entre as obras selecionadas: *Une si longue lettre*, da escritora senegalesa M. Bâ, e *Que horas ela volta?* da cineasta brasileira A. Muylaert — obras distintas não apenas em seus contextos geopolíticos e temporais, mas também em suas especificidades semióticas e expressivas. Um dos aspectos mais sofisticados desta pesquisa reside precisamente em sua abordagem metodológica, que evita a armadilha conceitual de subordinar o cinema à literatura ou de buscar correspondências diretas entre os meios.

A metodologia comparatista desenvolvida fundamenta-se no conceito de "remediação" proposto por Irina Rajewsky, permitindo compreender como diferentes mídias podem estabelecer diálogos críticos sem perder suas especificidades semióticas. Esta abordagem constitui uma contribuição significativa para o campo dos estudos intermediários, demonstrando como a análise comparativa pode transcender as limitações tradicionais dos estudos de adaptação para propor, em seu lugar, uma metodologia que reconhece a autonomia expressiva de cada meio enquanto identifica pontos de convergência temática e política.

A fundamentação teórica desta investigação articula contribuições de diversos campos disciplinares, incorporando conceitos centrais que se revelaram fundamentais para a análise desenvolvida. O conceito de "catalisadores narrativos", derivado da teoria barthesiana e aplicado de forma inovadora ao contexto comparatista, permite compreender como elementos aparentemente secundários — personagens como Jéssica no filme ou eventos como a morte de Modou Fall no romance — funcionam como agentes transformadores que precipitam mudanças significativas na trama e na subjetividade das personagens. Paralelamente, a noção de "colonização simbólica e escravidão psicológica" oferece uma chave interpretativa crucial para compreender como as estruturas de dominação operam não apenas através de coerção externa, mas mediante a internalização de hierarquias e a naturalização de posições subalternas.

As contribuições teóricas de Roland Barthes, Hélène Cixous, Gayatri Spivak e Irina Rajewsky revelaram-se fundamentais para a argumentação desenvolvida, oferecendo instrumentos conceituais que permitiram uma análise rigorosa das especificidades de cada obra sem perder de vista suas convergências críticas. Particularmente relevante foi a reflexão de H. Cixous sobre a necessidade de que "a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à

escrita", perspectiva que ilumina tanto a estratégia epistolar de M. Bâ quanto a abordagem cinematográfica de A. Muylaert como formas de resistência à invisibilização histórica das experiências femininas.

A dimensão geopolítica desta investigação, desenvolvida no capítulo "Geopolítica da Letra e da Imagem", revela-se fundamental para compreender como as experiências de Ramatoulaye no Senegal pós-colonial e de Val no Brasil contemporâneo se articulam dentro de estruturas globais de dominação patriarcal e classista. A análise demonstra que as mulheres, em diferentes partes do mundo, enfrentam formas específicas de opressão e exclusão que, embora diversas em suas configurações culturais, convergem na tentativa sistemática de silenciá-las e invisibilizá-las. Esta perspectiva geopolítica permite compreender como diferentes contextos nacionais produzem formas específicas, mas estruturalmente relacionadas, de subalternização feminina, revelando a universalidade das estruturas patriarcais mesmo em suas manifestações locais particulares.

A análise espacial desenvolvida nesta pesquisa — articulada nas dimensões física, social e psicológica — constitui um dos pilares metodológicos centrais da investigação. No caso de *Une si longue lettre*, esta análise revela como a cidade de Dakar funciona como um microcosmo da sociedade senegalesa em transição, onde valores tradicionais e modernos entram em tensão constante. A casa de Ramatoulaye, espaço central da narrativa, é analisada como território de confinamento e, simultaneamente, de resistência, onde a escrita epistolar emerge como forma de reapropriação simbólica do espaço. A epistolaridade, tradicionalmente associada à literatura feminina, configura-se não apenas como recurso narrativo, mas como instrumento de resistência feminina que permite à protagonista reorganizar sua subjetividade e questionar as estruturas que a oprimem.

Para *Que horas ela volta?* a análise espacial demonstra como a arquitetura da casa dos patrões funciona como uma representação concreta da estrutura social brasileira. A divisão rigorosa entre os espaços de Val — quarto de empregada, cozinha — e os espaços da família — salas, quartos, piscina — materializa as hierarquias de classe e revela como a desigualdade se inscreve na própria organização física dos ambientes. Esta dimensão técnica é crucial porque demonstra como a crítica social no filme não se limita ao conteúdo temático, mas se articula através de escolhas estéticas específicas da linguagem cinematográfica. A casa, espaço originalmente associado à intimidade e ao refúgio, revela-se como um território de tensões e ambiguidades tanto no romance quanto no filme, funcionando simultaneamente como espaço de confinamento e de resistência.

Após extenso período de estudo, reflexão e análise comparativa, foi possível alcançar resultados significativos que contribuem para o aprofundamento dos estudos de gênero, particularmente no que se refere à luta contra a subalternização da mulher. A investigação demonstrou que, apesar das diferenças contextuais e formais, ambas as obras convergem na centralidade das narrativas femininas, revelando como diferentes sistemas de significação podem articular críticas convergentes às estruturas patriarcais.

Na obra da romancista senegalesa, a trajetória de Ramatoulaye manifesta-se através de um processo de reconstrução interior que tem início após a ruptura causada pela poligamia e pela morte do marido. A escrita da carta à amiga Aïssatou transforma-se em um exercício de consciência crítica, rompendo com o silêncio imposto e permitindo-lhe ressignificar sua identidade e destino. Este processo exemplifica como as protagonistas iniciam suas batalhas não através de confronto direto com estruturas externas, mas mediante a desconstrução de padrões internalizados de submissão. A esfera privada torna-se, assim, espaço de resistência simbólica e reinvenção de si, onde a epistolaridade funciona como instrumento de reapropriação discursiva e ontológica.

O conceito de colonização simbólica revela-se fundamental para compreender como Ramatoulaye inicialmente reproduz padrões de submissão através de expressões como "sempre obedeci" ou "sempre aceitei", evidenciando uma subjetividade moldada pela internalização de hierarquias patriarcais e coloniais. No entanto, é precisamente através da escrita que ela consegue desconstruir esses automatismos da submissão mental, utilizando a carta como espaço privilegiado para questionar criticamente as tradições culturais aceitas sem reflexão e para elaborar sua resistência às estruturas que a oprimem.

No filme de A. Muylaert, a trajetória de Val — e, por extensão, de sua filha Jéssica — expõe a persistente desigualdade social no Brasil contemporâneo, revelando como a herança escravocrata produz um sistema de dominação baseado na internalização de hierarquias sociais. A busca por autonomia econômica e por reconhecimento atravessa o cotidiano da protagonista, revelando as fronteiras simbólicas que separam patrões e empregados. A resistência manifesta-se por meio de gestos cotidianos e da recusa progressiva ao lugar social que lhe é imposto, num movimento de emancipação que se articula tanto no plano afetivo quanto no econômico.

Jéssica funciona como elemento catalisador fundamental na narrativa, cuja presença desestabiliza a ordem estabelecida na casa dos patrões e impele Val a um processo de reavaliação de sua própria condição. A transformação não parte da filha como protagonista heroica, mas de sua capacidade de instaurar fraturas no cotidiano naturalizado da opressão. Sua recusa em aceitar os limites simbólicos impostos à sua mãe subverte a ordem da casa,

provocando rupturas sutis, mas profundas, nas relações estabelecidas. Este processo catalítico revela como elementos aparentemente secundários podem desencadear transformações narrativas fundamentais, confirmando a operacionalidade do conceito barthesiano de catálise no contexto comparatista.

A comparação entre *Une si longue lettre* e *Que horas ela volta?* permite perceber que, embora inscritas em realidades distintas — o Senegal pós-colonial e o Brasil contemporâneo —, ambas as obras revelam a resiliência feminina, a capacidade de adaptação e a força expressiva de mulheres que rompem com o *status quo*. Ramatoulaye e Val emergem como figuras paradigmáticas de resistência silenciosa que, mesmo sem discursos inflamados, fundam possibilidades de transformação a partir de seus espaços cotidianos e subjetivos, enfrentando os mecanismos de dominação e afirmando novas possibilidades de existência.

Particularmente significativo é o fato de que tanto M. Bâ quanto A. Muylaert optam por formas de arte que evitam o engajamento panfletário, preferindo estratégias discursivas ancoradas na sutileza e na observação sensível das situações ordinárias. Suas abordagens estéticas recusam o confronto direto, mas operam transformações profundas no imaginário, promovendo rupturas simbólicas por meio de narrativas que provocam deslocamentos internos e convocam o espectador e o leitor a reelaborar suas percepções sobre a desigualdade de gênero. Esta forma de arte "não-engajada" revela-se como uma política do detalhe, onde pequenos gestos — uma palavra sussurrada, um silêncio significativo, um plano fixo ou uma carta íntima — podem instaurar microrrevoluções simbólicas no tecido da vida cotidiana.

A partir dessa leitura comparada, nota-se que tanto o romance quanto o filme ultrapassam o mero relato de experiências femininas, configurando-se como manifestações estéticas potentes que testemunham a universalidade da luta por liberdade, autoria e autonomia. A resistência feminina, como demonstram as obras, não é um ponto fixo de chegada, mas um processo contínuo, plural e em constante elaboração, que se manifesta através de diferentes estratégias de resistência adaptadas aos contextos específicos de cada realidade geopolítica.

Esta investigação oferece contribuições significativas para múltiplos campos disciplinares. Para os estudos comparatistas, a metodologia desenvolvida demonstra como a análise intermediária pode ser conduzida sem subordinação de um meio ao outro, constituindo uma ferramenta analítica que pode ser aplicada a outras pesquisas comparativas entre literatura e cinema. Para os estudos feministas, os conceitos de "catalisadores narrativos" e "colonização simbólica" representam contribuições que podem influenciar trabalhos futuros no campo dos estudos de gênero, oferecendo instrumentos teóricos para compreender os mecanismos através dos quais as transformações subjetivas são desencadeadas em contextos de opressão.

Para os estudos pós-coloniais, a análise geopolítica desenvolvida contribui para uma compreensão mais nuançada das formas específicas que o patriarcado assume em diferentes configurações nacionais e culturais, revelando como estruturas globais de dominação se manifestam através de particularidades locais. A contextualização histórica e cultural detalhada de ambas as obras — situando *Une si longue lettre* no contexto do Senegal pós-independência e *Que horas ela volta?* no Brasil contemporâneo — demonstra como as estruturas de opressão específicas de cada contexto moldam as experiências das protagonistas, oferecendo valiosas reflexões para a compreensão das continuidades e discontinuidades entre diferentes formas de dominação patriarcal.

A conclusão a que chegamos é que, em M. Bâ e A. Muylaert, resistir constitui um gesto narrativo e ético que não impõe verdades absolutas, mas abre brechas para a construção de futuros mais justos e igualitários. Suas obras demonstram que a arte, mesmo quando não se pretende explicitamente militante, pode operar como força crítica transformadora, validando a literatura e o cinema como ferramentas poderosas contra as opressões internalizadas que persistem mesmo após transformações políticas formais. Assim, esta pesquisa reafirma a importância de formas artísticas que, sem abdicar de sua força política, recusam os moldes panfletários para operar na profundidade da experiência, tensionando os limites do visível e do dizível e contribuindo para a reconfiguração das subjetividades historicamente silenciadas.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais / Coordenação de Djamila Ribeiro).

ADECHIE, C. N. *Para educar crianças feministas um manifesto*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

ALVAREZ, E. S. Para além da sociedade civil: Reflexões sobre o campo feminista. In: *Cadernos Pagu*. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645074> pp. 13 – 56. Acessado em 07 de julho de 2025

ALVES, B. M e PITANGUY J. A montagem do patriarcado: eles falam. In.: ALVES, B, M e PITANGUY, J (org) *Feminismo no Brasil: Memórias de quem fez acontecer*. Rio de Janeiro: Ed. Bazar do Tempo, 2022. pp. 12-21

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos feministas*, ano 8, 2000. p. 229-236.

BÂ, M. *Une si longue lettre*. Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 2020.

BAMPOKY, P. Emancipar-se numa sociedade poligâmica: uma análise de une si longue lettre, de Mariama Bâ. *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, N° 26. 2022. (págs. 47 – 64)

BARRAGÁN, A. M. A.; LANG, M.; CHAVEZD. M.; SANTILLANA, A. Pensar a partir do feminismo: críticas e alternativas ao desenvolvimento. In.: HOLLANDA, H.B. (org) *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. pp. 252-279

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In.: _____ (et. Al.) *Análise estrutural da narrativa*. Traduzido por Maria Zélia Barbosa Pinto. Introdução à edição brasileira Milton José Pinto. 7. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes. 2011. pp. 19 - 62

BAZIN, A. *O Cinema, Ensaios*. Traduzido por Eloisa de Araújo Ribeiro. Introdução Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense. 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1980.

BONNICI, T. *Conceitos-Chaves da Teoria pós-colonial*. Maringá: EDUEM, 2004.

CANDIDO, A., ROSENFELD, A., PRADO, D. A. e GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção* 2ª ed. São Paulo: 1964.

CIXOUS, H. O riso da medusa. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel (org.) *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, 2017

COSTA, C. T. *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios*. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2006.

DUARTE, C. L. e NUNES, I. R. *Escrevivências: a escrita de nós: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, Rio de Janeiro: Mina comunicação e arte, 2020.

DUARTE, C. L. Apresentação. In: XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Rio de Janeiro: Mulheres, 2012.

EVARISTO, C. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.

GAUDREAULT, F. e JOST, F. *A Narrativa cinematográfica*. Traduzido por Adalberto Müller Jr., Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GEMÜNDEN, G. e SPITTA, S. “No final, não há nenhum corpo negro no chão”: uma entrevista com Anna Muylaert. *Senses of cinema* <https://www.sensesofcinema.com/2025/interviews/in->

[the-end-there-is-no-black-body-on-the-floor-an-interview-with-anna-muylaert/](#) acessado em 23/06/2025

GUERRA, Flavia. 'É meu filme mais difícil', diz Anna Muylaert sobre '*Que horas ela volta?*'. *Estadão*, São Paulo, 21 fev. 2014. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/e-meu-filme-mais-dificil-diz-anna-muylaert-sobre-que-horas-ela-volta/>. Acesso em: 27 jun. 2025.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação* Tradução André Cechinel 2ªed. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2013.

LUKÁCS G. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre formas da grande épica, editora34, São Paulo, 1965.

MBOW, P. L'islam et la femme sénégalaise. *Éthiopiennes*: revue negro-africaine de littérature et philosophique, Dakar, n°66/67, 1-2, 2001.

MENDES. R. F; CARVALHO. D. A de. A representação do espaço em voz da Ribanceira de Oton Lustosa, *Arquivos do CMD*, vol.10, n°02, Jul /Dez 2022.

MIGUEL, L. F. e BIROLI, F. *Feminismo e político*, São Paulo: Boitempo 2014.

MORAES, D. Graciliano, literatura, criação cultural e engajamento. *Contracampo*. n. 15, 2006: Comunicação, Infância e Adolescência. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i15.546>. pp. 95 – 112. Acessado em 26 de junho de 2025.

MORETTI, F. O século sério, traduzido por Alípio Correa e Sandra Correa. *Novos Estudos CEBRAP* n. 65, março 2003 pp. 3-33

MOTTA, L.G. Homo narrans. In.: MOTTA, L. G. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.2013. pp. 09 - 62

OLIVEIRA, M. G. Os sons do silêncio: interpretações feministas decoloniais à história da histografia. *História da Historiografia*. V.11, n°28, set-dez 2018. pp. 104-140

PERROT, M. *Os excluídos da história*, traduzido por Denise Bottmann, 7ª edição Paz & Terra, Rio de Janeiro| São Paulo, 2017.

QUE HORAS ELA VOLTA? Direção: Anna Muylaert. Produção: Fabiano Gullane; Caio Gullane. São Paulo: Gullane, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pD-8ZeEFC_Y&t=5101s . Acesso em: 28 jun. 2025.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 22 - 23.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa* (tomo I). Tradução: Constança Marcondes Cézar – Campinas, São Paulo: Papirus, 1994 (pp. 15-55).

SANTOS. M. *Por uma geografia nova*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SAQUET. M. A; SILVA. S. S. Milton Santos: concepções de geografia, espaço e território. *Geo UERJ*, Rio de Janeiro, vol.02, nº18, p24-42, set. 2008.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SONKO, F. B. *Perspectives critiques du féminisme en Afrique : femmes « sous silence » au Sénégal*. *Erudit*. Disponível em <https://www.erudit.org/en/journals/rf/2022-v35-n1-2-rf08043/1099925ar/>. Acessado em 29 de junho de 2025.

SONKO, F. B. Perspectives critiques du féminisme en Afrique: femme «sous silence» au Sénégal- *Recherche féministe* - vol.35, numéro : 1-2, 2022.

SOW, F. Entretien avec Fatou Sow. Entrevistadores: Gilles Combaz e Olivier Hoibian. *Parcours*. Travail, genre et sociétés, n. 20, nov. 2008. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2008-2-page-129?lang=fr>. Acesso em: 23 de jul. 2025

SPIVAK, G. C. Pode o subalterno falar ? Traduzido por Sandra Goulart de Almeida (et all.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SYLVA, S. M. *Gênero, Estudos e (Des) Igualdade*: reflexões feministas. João Pessoa, Periódicos editora, 2021.

WOLFF, C. S. (org.) *Políticas da emoção e do gênero no Cone Sul*. Curitiba: Brasil, 2021

XAVIER, E. *A casa na ficção de autoria feminina*, Florianópolis: Mulheres, 2012