

QUE HORAS ELA VOLTA?

Elos e nexos entre o audiovisual
e a interdisciplinaridade

Organizadores

Joel Felipe Guindani
Gerson Heidrich
Lourdes Silva



FACOS - UFSM

QUE HORAS ELA VOLTA?

**Elos e nexos entre o audiovisual e a
interdisciplinaridade**

Joel Felipe Guindani
Gerson Heidrich
Lourdes Ana Pereira Silva
(org.)

QUE HORAS ELA VOLTA?

**Elos e nexos entre o audiovisual e a
interdisciplinaridade**

**FACOS - UFSM
2023**

Organização Joel Felipe Guindani
Gerson Heidrich
Lourdes Ana Pereira Silva

Capa, projeto gráfico e diagramação Fernanda Redin Oliveira

Revisão Agnaldo Alves de Oliveira



Site: liiufsm.com.br

Instagram: [@lablii_ufsm](https://www.instagram.com/lablii_ufsm)



Este trabalho está licenciado
com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Q3 Que horas ela volta? [recurso eletrônico] . elos e nexos entre o audiovisual e a interdisciplinaridade / Joel Felipe Guindani, Gerson Heidrich, Lourdes Ana Pereira Silva (org.). - Santa Maria, RS : FACOS-UFSM, 2023. 1 e-book : il.

ISBN 978-65-5773-056-0

1. Interdisciplinaridade 2. Audiovisual 3. Que horas ela volta? - filme
I. Guindani, Joel Felipe II. Heidrich, Gerson III. Silva Lourdes Ana Pereira

CDU 791.43:801
791.44
316.77

Ficha catalográfica elaborada por Lizandra Veleda Arabidian - CRB-10/1492
Biblioteca Central - UFSM

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação

Reitor Luciano Schuch
Vice-reitora Martha Bohrer Adaime
Diretora do CCSH Sheila Kocourek
Chefe do Departamento de Ciências da Comunicação Cristina Marques Gomes

FACOS-UFSM

Diretora Editorial Ada Cristina Machado da Silveira

Editora Executiva Sandra Depexe

Conselho Editorial Ada Cristina Machado Silveira (UFSM)
Eduardo Andres Vizer (UBA)
Flavi Ferreira Lisboa Filho (UFSM)
Gisela Cramer (UNAL)
Maria Ivete Trevisan Fossá (UFSM)
Marina Poggi (UNQ)
Monica Marona (UDELAR)
Paulo Cesar Castro (UFRJ)
Sonia Rosa Tedeschi (UEL)
Suzana Bleil de Souza (UFRGS)
Valdir José Morigi (UFRGS)
Valentina Ayrolo (UNMDP)
Veneza Mayora Ronsini (UFSM)

Comitê Técnico Profa. Dra. Sandra Depexe (UFSM)
Acad. Ana Ribeiro (UFSM)
Acad. Larissa Ferreira (UFSM)

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
<i>Por Élson Faxina</i>	
APRESENTAÇÃO	11
Que horas ela volta? O olhar interdisciplinar sobre o audiovisual	
<i>Gerson Heidrich</i>	
<i>Joel Felipe Guindani</i>	
<i>Lourdes Ana Pereira Silva</i>	
PARTE 1	18
O caráter pedagógico das perguntas na narrativa fílmica de <i>Que horas ela volta?</i>	
	19
<i>Ana Cristina Suzina</i>	
Muitas “Vals no Brasil” um olhar psicossocial sobre as mulheres negras e trabalho doméstico	
	36
<i>Cleyciane Cássia Moreira Pereira</i>	
<i>Rosinete de Jesus Silva Ferreira</i>	
Mulheres embaraçadas: conexões entre audiovisual, desejo e identidade(s)	
	51
<i>Gerson Heidrich</i>	
<i>Lourdes Ana Pereira Silva</i>	
A maternidade e a formação de parentesco no cinema brasileiro contemporâneo	
	71
<i>Jack A. Draper III</i>	
PARTE 2	99
Comunicação violenta: o rótulo determinante das falas do poder excludente	
	100
<i>Alzenir Maria Ribeiro de Sousa</i>	
<i>Clayton Lopes da Silva</i>	

Ela é praticamente da família: marcadores sociais da diferença, demarcados pelo capital econômico, cultural e *habitus* em *Que horas ela volta?*..... 117

Expedito Leandro Silva

Cartaz cinematográfico: narrativa representada em imagens..... 135

Leandro Fabris Lugoboni

Tatiana Fontoura Rivoire

Lourdes Ana Pereira Silva

Imagens cinematográficas como representações sociais da mulher negra..... 151

Amanda Denise Giehl da Costa

Leslie Chaves

Joel Felipe Guindani

SOBRE OS/AS AUTORES/AS..... 175

PREFÁCIO

A presente obra é uma ode à linguagem audiovisual – especialmente a cinematográfica –, um brinde elucidativo da riqueza e da complexidade dessa linguagem tão antiga, embora considerada nova. A partir de oito olhares distintos sobre o belo filme *Que horas ela volta?*, este livro, organizado pela professora Lourdes Ana Pereira Silva e pelos professores Gerson Heidrich e Joel Felipe Guindani, traz uma fartura de reflexões e percepções possíveis que um produto audiovisual pode e deve suscitar. Por isso mesmo, é uma obra obrigatória a quem pesquisa, estuda, trabalha com audiovisual, mas também a quem simplesmente gosta de assistir a produções audiovisuais.

Você, leitor, vai encontrar uma abundância de reflexões, de sentimentos, que uma produção cinematográfica provoca em cada um de nós, especialmente quando se trata de uma história que busca vasculhar os lugares consolidados da dissimulada exclusão social, de uma forma de vida em castas sociais dadas como “coisa normal”, como “questão de meritocracia”, a partir da análise desse filme que esmera em detalhes evidenciados nas personagens, ambientes, cenários, por meio da complexa linguagem cinematográfica tecida de elementos de literatura, teatralidade, visualidade e sonoridade.

Assistir a *Que horas ela volta?* é mergulhar num oceano de emoções, possibilitadas pela história em si, que nos coloca numa espécie de sala a sós com duas personagens marcantes que espelham uma singularidade da realidade social vivida no Brasil – para ficar apenas na nossa realidade e nas duas personagens que funcionam como fio condutor da narrativa. Mãe e filha são duas personagens muito semelhantes, no sentido amoroso de ser, amar e lutar pela vida e, ao mesmo tempo, absurdamente distantes nas suas formas de ver e interpretar a realidade e lidar com a vida. Impossível não se sentir

querendo dar um abraço na mãe Val quando acoçada por palavras e provocações certeiras da filha Jéssica, embora concordemos quase sempre com esta. Aliás, a interpretação das personagens é ponto alto dessa obra fílmica, que também preza pelo texto, pelas imagens em todo o seu complexo instrumental narrativo, tais como planos, enquadramentos, cores, textura, profundidade de campo e demais elementos técnicos da visualidade, além de uma banda sonora que nos transporta para dentro de cada set, cada cena.

Por sua própria natureza, a linguagem audiovisual é sempre uma síntese, ou melhor, uma somatória quase infinita de sínteses de sentimentos, percepções, compreensões, certezas e incertezas, desejos... que já estão em nós, de acordo com o repertório de vida que cada um tocou viver até então. Uma cena, uma imagem, um som, uma fala como da mãe Val que, estabelecendo a diferenciação de classe social, afirma à filha que este é o “sorvete que é nosso”, ou da revelação de que “quando eles oferecerem alguma coisa que é deles, é por educação, é porque eles têm certeza que a gente vai dizer não”. E tantos outros preciosos detalhes dos diálogos, como quando a mesma Val liga para Jéssica de dentro da piscina – ponto de virada da história, com um certo rompimento das duas –, podem suscitar em cada um de nós diferentes percepções, sensações, reações, interações, conclusões, despertando processos empáticos e de alteridade.

Eis a riqueza dessa linguagem milenar de contação de histórias, tão antiga quanto os primórdios da vida humana em sociedade, ainda que primitiva. O que ocorreu de novo de dois séculos para cá foi apenas o registro dessa linguagem por tecnologias de comunicação, a começar pela imagem estática, a fotografia. Se antes se dava uma linguagem audiovisual referencial presencial, tátil, corpórea, hoje ela consubstancia-se numa adaptação das técnicas narrativas para dispositivos tecnológicos cada vez mais sofisticados e, ao mesmo tempo, simples.

Se antes as histórias eram narradas de gerações para gerações, com fins de transferência de conhecimentos, ensinamentos, modos de vida, padrões de comportamento, operando uma forma de enquadramento social dos mais jovens, hoje essa necessidade narrativa não tem a mesma cronologia e lentidão e goza de múltiplas riquezas que complexificam ainda mais as histórias e suas contações, por nos envolver, ao mesmo tempo, todos os sentidos possíveis, que só no campo da percepção auditiva somam ao menos 10 sons distintos¹ a despertarem nossa racionalidade, mas, muito especialmente, nossos sentimentos mais sublimes ou mais toscos, que já habitavam nosso ser, antes mesmo da narrativa ora digerida.

Por isso mesmo, compreender um filme é sempre uma atitude individual, por ser uma experiência própria, portanto, acessada apenas por cada indivíduo. O pior crítico, ou, se preferir, pesquisador de cinema, é aquele que busca incansavelmente reduzir toda uma obra audiovisual em algumas conclusões, válidas por serem próprias, mas que jamais exaurem a riqueza de todo o seu discurso.

Neste sentido, esta obra traz oito olhares distintos, oito sentires, oito percepções diferentes, oito observações específicas de cada uma das autoras e dos autores de cada capítulo, alicerçados, objetivamente ou não, em saberes como os da pedagogia, psicologia, antropologia, sociologia, política, economia, comunicacional e cultural. São oito olhares – de muitos outros possíveis – que nos permitem dissecar o filme em questão e possibilitam reconhecer a grandeza de uma narrativa audiovisual. É essa riqueza desnudada por esses 14 pesquisadores do audiovisual que te convido a conhecer ao longo da leitura desta obra.

Por fim, destaco que este livro nos demonstra que o processo de análise de uma produção audiovisual, como de qualquer obra

1 GALETTO, Ulisses. *Cinema brasileiro na escola*. Curitiba: Unespar, 2014, p. 244-245.

mediática, pode – e deve – operar uma dupla análise, numa espécie de olhares em bumerangue. Isto é, ao mesmo tempo em que analisamos a história e sua narrativa fílmica, a partir do campo da comunicação, podemos nos desprender do produto audiovisual em direção à realidade política, econômica e sociocultural por ele retratada, a fim de compreendê-la e, para isso, usando diferentes disciplinas. Eis o desafio levado a cabo pela Educomunicação, bem como pelo programa LCC – Leitura Crítica da Comunicação, nascido nos anos 1980 no âmbito da UCBC – União Cristã Brasileira de Comunicação Social. O LCC propõe, a partir da análise de produtos comunicacionais consumidos pelo próprio grupo social, compreender a realidade vivida em sociedade e, claro, as formas como ela é retratada, por quem e por quê. E, por fim, a partir da pedagogia de Paulo Freire, nos convida a refletir sobre quais práticas sociais precisamos transformar e como fazer isso.

Nesse sentido, este livro nos dá de presente trilhas de como partir das histórias e perfis das personagens para refletir sobre a vida social, neste caso, da mulher, de gêneros e de classes sociais, a partir da força da imagem, para desnudar a realidade culturalmente vivenciada e naturalizada em relações de poder e saber. Nos faz entender a noção de imagem cinematográfica como representação social, problematizando a construção de sentidos refletidos na realidade política, econômica e sociocultural das diferentes camadas sociais.

Caso você não tenha ainda assistido a esse filme, te recomendo a assisti-lo antes de ler esta obra, para sorver melhor os conhecimentos presentes nos oito capítulos, essencial para quem produz, assiste, critica ou pesquisa audiovisual.

Barcelona, janeiro de 2023.

Elson Faxina

Professor e pesquisador em comunicação da UFPR
 Universidade Federal do Paraná
 Pós-doutorando em comunicação audiovisual pela UAB
 Universidade Autônoma de Barcelona

APRESENTAÇÃO

Que horas ela volta? O olhar interdisciplinar sobre o audiovisual

A presente obra é uma investigação originária de distintos grupos interinstitucionais de pesquisa e dá continuidade à experiência desenvolvida no biênio anterior, que resultou na publicação do livro *Auto da Compadecida: interfaces interdisciplinares* (Ed. Meraki, 2021). A pesquisa deste biênio é intitulada *Que horas ela volta? Elos e nexos entre o audiovisual e a interdisciplinaridade* e, em termos gerais, oferta aos leitores modos distintos de leitura e de interpretação de uma obra cinematográfica que propõe a crítica social, sobretudo de classe, etnia e de gênero, a partir da relação entre uma empregada doméstica pernambucana e seus patrões paulistanos. Nosso objetivo principal é analisar, de modo interdisciplinar, o filme *Que horas ela volta?* (Globo Filmes, 2015), a fim de compreender e explicar os fenômenos e os fatos sociais a partir de integração mútua de conceitos (JAPIASSU, 1994, s/p), da interdisciplinaridade como um ato de troca e de reciprocidade entre as disciplinas (FAZENDA, 1993).

No percurso investigativo e de construção dos capítulos que sagram esta publicação, a perspectiva interdisciplinar provoca certa ampliação teórico-empírica e metodológica da obra cinematográfica. Esta ampliação também é relativa à percepção dos autores de que o cinema e suas idiossincrasias analíticas também condizem com a amplitude conceitual e tecnológica da comunicação audiovisual. Quer dizer, a obra cinematográfica investigada também pode ser observada, pensada e compreendida a partir da complexidade da comunicação audiovisual, pois no contemporâneo digital dificilmente uma obra cinematográfica se encerra em um produto apenas fruído na tela tradicional, porque a performance dos olhares também se prolonga para outras telas, contextos, geografias e

classes sociais. Nesse sentido, a obra cinematográfica pelo prisma da comunicação audiovisual é cada vez mais ativada e ativadora da interdisciplinaridade com base em saberes como a sociologia, a política, a psicanálise, a economia e a educação, dentre outros.

Ademais, a construção dos capítulos que constituem este livro perpassa por diversos âmbitos coletivos de discussão, assegurando-se, assim, o refinamento dos textos, bem como a profundidade das reflexões e a diversidade de propostas.

A organização do livro

Na organização da obra estão Lourdes Silva, Gerson Heidrich e Joel Felipe Guindani. Lourdes é pesquisadora e doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pesquisadora da Rede Brasileira de Ficção Televisiva (OBITEL BRASIL); Gerson Heidrich é psicólogo, com olhar da psicanálise, professor na Universidade Santo Amaro (Unisa) e Supervisor Clínico na referida instituição; Joel Felipe Guindani é docente na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-FW) e no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Indústria Criativa na Universidade Federal do Pampa (Unipampa) e coordenador do Laboratório de Investigação em Imagem (Lablii/CNPq).

Esta obra é resultante de processos e de investimentos vivenciados ao longo do biênio 2021-2022 de trabalho e dedicação de pesquisadores/as. A obra reúne 14 pesquisadores de seis universidades brasileiras: Unisa, UFMA, UFPB, Unipampa, UFSM e UFSC, e duas universidades internacionais, o Institute for Media and Creative Industries – Loughborough University London e a University of Missouri. Os autores são oriundos de nove campos disciplinares: Comunicação (Publicidade e Propaganda; Rádio e Televisão; Jornalismo), Ciências Sociais, Biblioteconomia, Educação Física, Letras, Pedagogia e Psicologia.

A obra articula-se a partir de dois movimentos: i) estudar as categorias teórico-conceituais identificadas no filme; ii) analisar, por meio da aplicação desses conceitos, algumas cenas e temáticas que afloram do filme. Cada autor elegeu seu caminho teórico-metodológico, contemplando traços de construção de identidades, representações, desejos, desigualdades entre outros. Assim, esta obra também se referencia como uma construção de objetos interconectados pelo filme em observação, que dissecou os mecanismos do mundo social, logo, possibilita romper com o senso.

A Parte 1 contempla quatro trabalhos que priorizam a mulher como categoria de diferença e desigualdade no contexto do audiovisual contemporâneo. Os trabalhos partem dos perfis femininos da obra cinematográfica *Que horas ela volta?*, para refletir sobre a vida social da mulher.

O caráter pedagógico das perguntas na narrativa fílmica de *Que horas ela volta?* é o capítulo da jornalista Ana Cristina Suzina, da Loughborough University London, Reino Unido. A pesquisadora ocupou-se em entender o papel das perguntas no processo de emancipação social com foco na personagem Val em sua relação com as demais personagens, ao mesmo tempo em que amplia a reflexão para o espaço midiático. A pesquisadora identificou 197 perguntas no decorrer da obra cinematográfica. Em síntese, o estudo objetiva refletir sobre como a pergunta, na narrativa midiática, pode transferir o questionamento sobre a situação das personagens para um debate mais amplo sobre a situação social nacional. As perguntas serão analisadas a partir da pedagogia da pergunta, tal como formulada por Paulo Freire e Antonio Faundez (Ed. Paz e Terra, 1985).

Com o título **Muitas “Vals no Brasil”: um olhar psicossocial sobre as mulheres negras e trabalho doméstico**, o capítulo é de autoria de Cleyciane Cássia Moreira Pereira e Rosinete de Jesus Silva Ferreira, da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal do Maranhão, respectivamente. As pesquisadoras buscaram

compreender qual o lugar da mulher negra no mercado de trabalho a partir de uma discussão psicossocial sobre as mulheres negras inseridas no mercado de trabalho doméstico. As autoras defendem que o filme *Que horas ela volta?* é uma narrativa que perdura no passado, no presente e pode continuar sendo do futuro, se as estruturas sociais não forem modificadas. A literatura, alertam as autoras, evidencia que tanto as relações de trabalho quanto aquelas estabelecidas com patrões pouco mudaram.

O capítulo **Mulheres embaraçadas: conexões entre audiovisual, desejo e identidades**, é de autoria dos pesquisadores Gerson Heidrich, doutor, docente da Universidade Santo Amaro, e Lourdes Silva, doutora, pesquisadora da Rede Brasileira de Ficção Televisiva (OBITEL BRASIL). A investigação estabelece um diálogo entre os campos da psicanálise, dos estudos comunicacionais, na interface com o audiovisual e os estudos identitários, buscando ampliar o olhar sobre o fenômeno da maternidade e a função materna na sociedade contemporânea, imbricadas nas identidades do mundo líquido moderno de Zygmunt Bauman. A investigação propõe estabelecer um empreendimento interdisciplinar a partir de discussões entre os conceitos de desejo e identidade e, desse modo, analisa as três personagens maternas do filme.

O capítulo **A maternidade e a formação de parentesco no cinema brasileiro contemporâneo** é fruto da investigação de Jack A. Draper III, da Universidade de Missouri, Estados Unidos. A partir da teoria de fazer parentesco (*making kin*) de Donna Haraway, investiga o modo como famílias brasileiras têm incorporado parentes não biológicos desde a época colonial. Se, por um lado, as empregadas domésticas têm sido uma presença comum nas famílias da elite e da classe média, muitas vezes desenvolvendo elos afetivos apertados com os membros da família, especialmente o relacionamento quase materno entre as babás e as crianças, por outro lado, as crianças das empregadas domésticas ganharam às vezes o papel de afilhados/as

dos empregadores de seus pais, um relacionamento paternalista e frequentemente, mas não sempre, mais distante (e com certeza mais desigual).

A Parte 2 da obra reúne quatro trabalhos que tratam da comunicação não violenta e da perspectiva interseccional entre gênero e classe. Outra perspectiva que esta parte nos convida a refletir é sobre a força da imagem relacionada às ideias, conceitos e representações. A imagem concebida como elemento estrutural para a compreensão de fenômenos sociais que possibilita apreender relações de poder, saber e ser desenvolvidas social e culturalmente.

O capítulo que abre esta segunda parte intitula-se **Comunicação violenta: o rótulo determinante das falas do poder excludente no filme *Que horas ela volta?***, da pedagoga Alzenir Maria Ribeiro de Sousa, mestre pelo Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro, e Clayton Lopes da Silva, mestre e professor na rede de ensino estadual (SP). O estudo propõe-se a analisar os discursos a partir da noção de comunicação violenta, que elucida a exclusão da ideia do outro, enaltecida nas atitudes dos personagens empregadores, os patrões. Observa no filme que a comunicação violenta implica o reconhecer as inferências das posições sociais e as falas que rotulam, bem como o reconhecer as condições e o lugar de fala.

O capítulo **Ela é praticamente da família: marcadores sociais da diferença, demarcados pelo capital econômico, cultural e *habitus* em *Que horas ela volta?*** é de autoria do pesquisador Expedito Leandro Silva, doutor, professor da Universidade Santo Amaro. O trabalho objetiva fazer um estudo analítico, à luz da sociologia, especificamente a partir do pensar sociológico de Pierre Bourdieu, com enfoque nos conceitos de campo e *habitus* – reportado no filme *Que horas ela volta?* A análise adota uma perspectiva interseccional de gênero, classe e social, tradicionais marcadores sociais da diferença.

O capítulo **Cartaz cinematográfico: narrativa representada em imagens**, de autoria do publicitário Leandro Fabris Lugoboni (mestre, professor e coordenador-adjunto do curso de Comunicação Social da Universidade Santo Amaro), da designer Tatiana Fontoura Rivoire (mestra pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro) e Lourdes Ana Pereira Silva (doutora, pesquisadora da Rede Brasileira de Ficção Televisiva – OBITEL BRASIL), observa pela perspectiva da semiótica peirciana o processo de significação e de sentido dos signos contidos no cartaz oficial do filme. Também apresenta reflexões acerca dos signos compreendidos no cartaz, na proporção em que se contempla a complexibilidade dos elementos semióticos.

O trabalho que encerra a segunda parte e, portanto, conclui o livro, tem por título **Imagens cinematográficas como representações sociais da mulher negra na obra *Que horas ela volta?***, de autoria Amanda Denise Giehl da Costa (bacharela em Jornalismo, integrante do Laboratório de Investigação em Imagem), Leslie Chaves (doutora, professora Adjunta do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC) e Joel Felipe Guindani (doutor, docente associado na Universidade Federal de Santa Maria, docente permanente no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Indústria Criativa – Unipampa), propõe reflexões sobre a noção de imagem cinematográfica como Representação Social e, assim, problematiza a construção de sentidos referente à noção de mulher negra. Este capítulo também oferece provocações sobre as imagens cinematográficas como representações sociais que ora versam sobre o protagonismo, ora sobre a submissão da mulher negra na obra fílmica investigada.

Em suma, é preciso reiterarmos que esta publicação é resultante de um empreendimento colaborativo e de uma relação construída entre pesquisadores, ação cada vez mais presente no modo de produção acadêmica. Que a trajetória percorrida – que

envolve personagens, visões de mundo e a complexidade dos fenômenos sociais – permita aos leitores desta obra um certo descentramento e possibilidades de pensamentos e práticas para um maior discernimento a partir das narrativas do audiovisual, mas não só, é preciso uma curiosidade permanente para compreender a realidade que nos cerca.

Referências

FAZENDA, Ivani Catarina. Fundamentos de uma prática interdisciplinar a partir da tese Interdisciplinaridade: um projeto em parceria. **Revista ANDE**, São Paulo, v. 12, n. 19, p. 41, 1993.

JAPIASSU, Hilton. A questão da interdisciplinaridade. **Revista Paixão de Aprender**, Porto Alegre, n. 8, p. 48-55, nov., 1994. Disponível em: <http://smeduquedecaxias.rj.gov.br/nead/Biblioteca/Forma%C3%A7%C3%A3o%20Continuada/Artigos%20Diversos/interdisciplinaridade-japiassu.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2020.

MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?**. Produtor: Fabiano Gullane; Caio Gullane; Debora Ivanov e Gabriel Lacerda. Roteiro: Anna Muylaert. [S.I.]: Globo Filmes; Gullane; África Filmes; Pandora, 2015.

SILVA, Lourdes Ana P. (org.). **Auto da Compadecida**: interfaces interdisciplinares. Andradina: Meraki, 2021.



PARTE 1

O CARÁTER PEDAGÓGICO DAS PERGUNTAS NA NARRATIVA FÍLMICA DE *QUE HORAS ELA VOLTA?*

Ana Cristina Suzina

Introdução: a personagem e a pergunta

La tarea de la filosofía y del conocimiento en general no es resolver sino preguntar, y hacerlo bien.

Antonio Faundez (Por una pedagogía de la pregunta, 2018 [1985])

O filme *Que horas ela volta?* – direção e roteiro de Anna Muylaert, coprodução Globo Filmes, Gullane e África Filmes, 2015 – se apresenta como uma pergunta. Na superfície, trata-se de uma pergunta trivial, possivelmente óbvia, repetida na boca das personagens. Fabinho (Michel Joelsas), o filho da patroa, pergunta a Val (Regina Casé), a empregada, a que horas sua mãe vai voltar. Jéssica (Camila Márdila), a filha da empregada, lembra de se perguntar a que horas sua mãe voltaria, depois das aparições exuberantes, porém curtas, em sua terra natal. Mais profundamente, o desenvolvimento das personagens deixa a entender que a pergunta vai além. *Que horas ela volta?* pode estar se referindo ao retorno da indignação, da consciência de si, da voz, da capacidade de orientar a própria vida.

Neste artigo, o filme é analisado a partir da tensão entre uma pedagogia da pergunta e uma pedagogia da resposta, vistas como mecanismos emancipadores ou inibidores, respectivamente, do

desenvolvimento humano. Tal análise acompanha o desenvolvimento das personagens Jéssica, abrindo o mundo com suas perguntas, e Val, em sua transição da inércia das respostas aprendidas ao movimento das perguntas mobilizadoras. Em paralelo, discute-se como as perguntas que desestabilizam o enquadramento coletivo da casa dos patrões de Val constituem estratégias discursivas para desestabilizar o próprio enquadramento mais amplo da sociedade brasileira.

A pedagogia da pergunta

Os educadores Paulo Freire e Antonio Faundez (2018 [1985]) discorrem, em um livro falado, sobre a pedagogia da pergunta. O formato do livro já diz muito da mensagem que os autores pretendem transmitir, acentuando o diálogo como um processo de abertura à alteridade, que envolve interação e conflito, ao mesmo tempo. Nessa reflexão, a pergunta é fundamental porque o conhecimento é entendido como dinâmico. Faundez associa o conhecimento a rupturas.

Así, cuando se propone que el verdadero es una búsqueda y no un resultado, que lo verdadero es un proceso, que el conocimiento es un proceso y que, por lo tanto, tenemos que hacerlo y alcanzarlo a través del diálogo, a través de rupturas, la mayoría de los estudiantes no lo acepta. (FREIRE; FAUNDEZ, 2018 [1985], p.65)

A pedagogia da resposta se associa ao modelo bancário, tão criticado por Freire em diversas de suas obras. Nesse modelo, o educador é quem sabe e deposita o conhecimento na cabeça do estudante, que nada sabe (FREIRE, 2005). No diálogo com Faundez, Freire argumenta que essa dinâmica institui a pedagogia das respostas a perguntas que não foram feitas, que, por sua vez, instaura uma prática educativa burocratizante, baseada em modelos que reproduzem uma racionalidade injusta.

Os dois autores afirmam que a tarefa de ensinar ou educar é fundamental, porque esse é um dos principais caminhos de

reprodução da sociedade, e, sendo assim, consideram aprender a perguntar uma tarefa democrática. Freire destaca que reprimir as perguntas significa reprimir a própria expressão das relações da pessoa com o mundo. A prática educativa burocratizante confunde eficiência e produtividade com reprodução de respostas e modelos. Crianças, jovens e adultos são treinados a reproduzir conhecimento elaborado sobre o mundo, em vez de observá-lo, perguntar-se sobre ele, e nele intervir com sua criatividade. Pode-se dizer que a pedagogia da resposta é a pedagogia da conformação, com efeitos diretos sobre a maneira como as pessoas gerem suas próprias vidas. Para Faundez,

Si aprendiésemos a preguntarnos sobre nuestra existencia cotidiana, todas las preguntas que exigen respuesta y todo el proceso de pregunta-respuesta que constituye el camino del conocimiento comenzaría por esas preguntas básicas de nuestra vida cotidiana. (FREIRE; FAUNDEZ, 2018 [1985], p.72).

Desse modo, a pedagogia da pergunta está associada com a pedagogia da emancipação, porque posiciona os educandos em particular, e os cidadãos em geral, como protagonistas da produção e da atualização do conhecimento. *Que horas ela volta?* chama a atenção pela maneira como a pergunta emerge como protagonista da narrativa. Mais do que a destacar no título, os diálogos do filme incluem 197 perguntas, desde as mais funcionais, como “*Carlos, cê vai comer mais?*” (MUYLAERT, 2015), até as mais profundas, como “*Não voltaste por quê?*” (idem). É esse conjunto de indagações que é tomado como ponto central da reflexão proposta neste texto, tratando de entender seus efeitos sobre o desenvolvimento das personagens.

A próxima seção explica como a presente análise foi realizada. Ela é seguida por uma descrição das personagens Val e Jéssica, e pela identificação da racionalidade predominante em cada uma delas. Os resultados da análise, à luz da pedagogia da pergunta, sugerem que o filme está organizado em três tempos – o tempo da consistência,

o tempo da dissonância e o tempo da transformação –, que são apresentados subsequentemente. O artigo se conclui com uma seção de considerações finais.

Enquadramento metodológico: uma análise de personagens a partir das perguntas

O presente estudo analisa o desenvolvimento das personagens Val e Jéssica no decorrer da narrativa fílmica de *Que horas ela volta?*, buscando identificar a maneira como o exercício de perguntar funciona como vetor de transformação dessas duas mulheres. Ambas as personagens foram analisadas a partir do modelo organizado por Jens Eder (2008) para entender, analisar e interpretar personagens.

De acordo com este modelo, os personagens têm quatro aspectos interligados. Em primeiro lugar, são seres fictícios com propriedades e relações físicas, mentais e sociais. Em segundo lugar, são artefatos com estruturas estéticas, criados por dispositivos de determinadas mídias como o cinema. Em terceiro lugar, são símbolos que transmitem camadas mais altas e mais abstratas de significados e temas. E, por fim, são sintomas indicativos de circunstâncias socioculturais de sua produção e recepção (EDER, 2008, p.1).

A pesquisa de Eder baseia-se na compreensão de que a noção de personagem consiste na conexão entre a representação de mentalidades e a criação de figuras perceptíveis, sugerindo que uma personagem é concretamente a personificação de uma racionalidade. Assim, as personagens são reconhecidamente fruto de uma obra criativa, mas verossímeis pelo que representam e pela conexão que logram estabelecer com o momento histórico e sociocultural em que ganham vida. Em sua relação com as audiências, as personagens “[...] formam centros de identificação ou pontos de cristalização de sentimentos, funcionam como modelos ou exemplos dissuasores, medeiam novas perspectivas ou confirmam velhos preconceitos” (EDER, 2008, p.7).

Na presente análise, observa-se como a racionalidade estática e sólida de Val é sacudida pela racionalidade em movimento de Jéssica. A primeira está presa na racionalidade das respostas. A outra está em um processo de busca, apoiada na racionalidade das perguntas. A partir desta hipótese de trabalho, a abordagem quanti-qualitativa às personagens envolveu as seguintes etapas: depois de uma primeira visualização passiva do filme, passou-se a uma segunda, na qual todas as perguntas foram transcritas e organizadas em uma tabela, incluindo dados sobre minuto em que a pergunta é feita, quem a faz, quem a recebe, e contexto da pergunta (Tabela 1). As respostas não foram transcritas, pois o contexto foi considerado mais relevante para a análise das racionalidades do que as respostas.

Tabela 1 – Extrato de tabela de decupagem de perguntas

Pergunta	Minutagem	Quem pergunta	Quem é perguntado	Contexto
E eu tenho maio para nadar?	2'43	Val	Fabinho	Reagindo a Fabinho, pedindo para ela nadar com ele na piscina; é a cena de abertura do filme
Tá fazendo tudo direitinho? Tá obedecendo Sandra?	3'14	Val	Jéssica	Por telefone A conversa anterior sugere que Jéssica não queria falar com a mãe
Quem você disse que ama?	3'37	Fabinho	Val	Ao escutar que ela dizia que amava a filha, pelo telefone
Onde ela tá?	3'41	Fabinho	Val	Referindo-se à filha
E mamãe, cadê?	3'50	Fabinho	Val	
Que horas ela volta?	3'55	Fabinho	Val	Referindo-se à mãe dele

Fonte: Elaboração da autora

Na terceira visualização, procedeu-se à descrição das personagens de Val e Jéssica, buscando identificar a racionalidade predominante representada por cada uma delas. Esta etapa sugeriu a divisão de três tempos analíticos, marcados por pontos de transformação que, neste momento, ainda não tinham nome. Finalmente, procedeu-se a uma análise do possível efeito dessas perguntas sobre as racionalidades originais e em relação aos três tempos identificados. Além de um retorno à pedagogia da pergunta, já apresentada, buscou-se apoio teórico no conceito de dissonância cognitiva (FESTINGER, 1962), que será introduzida mais adiante. A partir dessa análise, o filme foi categorizado nos três tempos já nominados e que serão descritos mais adiante.

Val e Jéssica

Existe una radicalidad en la existencia,
que es la radicalidad del acto de
preguntar.

Paulo Freire (Por una pedagogía de la
pregunta, 2018 [1985])

Personagens são geralmente analisadas por sua relação mimética com seres potencialmente existentes na vida real e/ou por seu caráter de produto nascido da criatividade de um autor e, portanto, numa categoria próxima à de um texto. Em sua busca por uma teoria das personagens, Eder pergunta o que são elas, então: seres humanos fictícios ou pontos nodais de textos? (EDER, 2008, p.23). Eder considera que essa polarização é inócua, porque optar de forma exclusiva por uma ou outra abordagem reduz o espectro da análise.

O filme *Que horas ela volta?* narra a trajetória de uma empregada doméstica, Val, na relação com sua filha, Jéssica, em busca de uma vaga em uma universidade pública, e coincide com um momento de clímax político no país. O principal cenário é a casa dos patrões, José Carlos (Lourenço Mutarelli) e Bárbara (Karine

Teles), onde Val vive e para onde leva a filha recém-chegada a São Paulo. O filme é de 2015, mesmo ano em que o Brasil aprova uma nova legislação, a Lei 150/2015, que garante direitos trabalhistas a empregadas domésticas. Sua produção coincide, temporalmente, com a negociação da referida nova lei, e também com um período em que políticas afirmativas favorecem o acesso de jovens pobres e jovens de origem afro-brasileira e indígena a universidades públicas brasileiras.

Val e Jéssica são, portanto, o correspondente fictício de milhões de empregadas domésticas, na busca por seus direitos e seus sonhos, como descrito no documentário curto de Felipe Diniz, *Domésticas* (DINIZ, 2016). Ilustram também os desafios e as esperanças ao redor da inclusão de primeiras gerações de filhos e filhas de empregadas domésticas em cursos universitários. No lançamento de seu livro *Memórias entrelaçadas – Do trauma ao empoderamento* (FIORENTINO, 2022a), Anna Maria Del Fiorentino disse que, durante a realização da pesquisa que fundamentou a obra, “todo mundo conhecia uma Jéssica” (FIORENTINO, 2022b). Seu estudo analisa a relação entre mães domésticas e filhos/filhas que rompem o ciclo e, pela primeira vez em suas famílias, concluem o ensino superior no Brasil.

Segundo dados do DIEESE (2021), em 2020, o Brasil tinha cerca de cinco milhões de pessoas trabalhando como empregadas domésticas no país. Mulheres representavam mais de 92% dessa força de trabalho, e 65% delas eram negras. Apesar da existência da lei, 75% delas ainda exerciam seu trabalho sem registro em carteira. Como descrito no modelo de Eder (2008), a composição das personagens é verossímil o suficiente para corresponder a pessoas reais e a situações complexas existentes na realidade, mas, ao mesmo tempo, responde ao estilo criativo da autora, Anna Muylaert, assim como se adapta à incorporação criativa das atrizes que lhes dão vida.

Val é uma migrante nordestina que vem a São Paulo em busca de trabalho, deixando sua filha Jéssica em Pernambuco, aos cuidados de outra mulher, Sandra, de quem se ouve falar no filme como aquela

que recebia o dinheiro enviado por Val para garantir a criação de Jéssica. Val vive na casa dos patrões, no quartinho dos fundos. Suas amigas mais próximas são outras empregadas domésticas, com quem ela vai ao baile, e com quem compartilha seus dramas, em busca de apoio e soluções. Em uma dessas confidências, num baile, Val faz uma pergunta que revela sua antecipação das mudanças que estão por vir, com a prevista chegada de Jéssica a São Paulo. Ela indaga sobre a experiência da amiga ao voltar a viver com a filha.

“Quanto tempo tem que Pâmela veio morar mais tu? (...) E tá dando certo?”

(MUYLAERT, 2015)

Val vive na casa dos patrões por tempo suficiente para ter visto o filho deles crescer. Tão estreita é essa relação, que é no quarto dela que o menino busca refúgio quando não consegue dormir ou quando quer falar de suas aventuras amorosas. *“Será que eu vou morrer virgem?”* (MUYLAERT, 2015), ele lhe pergunta, em uma de suas confidências noturnas. Val é dócil, serviçal e simples como as perguntas que ela profere no que a presente análise define como o primeiro tempo do filme. *“Tá fazendo tudo direitinho? Tá obedecendo Sandra?”* (idem), Val pergunta a Jéssica, por telefone. *“Já tomaste o remédio, dotor?”* (ibidem), Val pergunta a seu patrão.

Jéssica é a filha de Val, que ela deixou em Pernambuco e é desconhecida ou ignorada, não se sabe ao certo, pela família dos patrões. Fabinho pergunta *“Quem você disse que ama?”* (MUYLAERT, 2015), quando ouve Val falando ao telefone com a filha. Bárbara, a patroa, pergunta *“Quem é Jéssica?”* (idem), quando Val anuncia que a filha está vindo para São Paulo.

Jéssica vem à capital paulista para prestar vestibular para o curso de Arquitetura na FAU, a concorrida Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. No decorrer do filme, descobre-se que a jovem também tem um filho, Jorge, que deixou

igualmente em Pernambuco para buscar sua formação profissional. Desde sua chegada, Jéssica demonstra um caráter diferente do de sua mãe. Suas perguntas não buscam entender para se ajustar, mas são guiadas por sua curiosidade ou por um questionamento genuíno sobre a situação. “*Aqui tem mais nordestinos que no Nordeste. Não tem uma história dessas?*” e “*Como assim tu mora lá, Val? Tu tá me levando pra casa dos teus patrões?*” (MUYLAERT, 2015), são perguntas que ela faz no trajeto do aeroporto até a casa, logo ao chegar.

Instalada na casa dos patrões, Jéssica se distancia da figura de empregada de sua mãe. Entra em diálogo de igualdade com Carlos, ao comentar sobre o estilo arquitetônico da casa, aceita tomar o suco preparado por Bárbara, fuma e fala sobre sexo com Fabinho e, finalmente, entra na piscina com o garoto e seu amigo, no ápice da tensão imposta sobre a racionalidade cristalizada dos lugares diferenciados para os corpos dos patrões e os dos empregados, e suas descendências, naquela casa. Em uma discussão com Val, a filha deixa bem claro que os membros daquela família não são seus patrões.

A análise das personagens de Val e Jéssica confirma a existência de duas racionalidades baseadas na pedagogia das respostas, para a primeira, e na pedagogia das perguntas, para a segunda. Val pergunta para confirmar e reproduzir uma racionalidade que conhece e lhe oferece uma segurança, ainda que tutelada. Jéssica pergunta para entender e, eventualmente, questionar o mundo ao seu redor. A tensão entre essas duas racionalidades e seus efeitos sobre o desenvolvimento dessas personagens foi classificada em três tempos na narrativa do filme, como se discute a seguir.

Que horas ela volta? em três tempos

A análise do filme *Que horas ela volta?* a partir da tensão entre racionalidades que se chocam sugere uma relação entre a pedagogia da pergunta (FREIRE; FAUNDEZ, 2018 [1985]) e a dissonância cognitiva, definida por Leon Festinger (1962) como o desconforto

psicológico sentido por uma pessoa que se dá conta da incoerência entre seus pensamentos e suas atitudes. Os estudos de Festinger sugerem que as pessoas se esforçam, de forma incessante, para reduzir esse desconforto, seja fugindo das contradições ou buscando confirmações, mesmo que sejam falsas. A pedagogia da resposta gera o conforto dos modelos preestabelecidos, enquanto a pedagogia da pergunta produz dissonância. A análise de *Que horas ela volta?* a partir desse enquadramento conceitual levou à organização da narrativa em três tempos, o tempo da consistência, o tempo da dissonância e o tempo da transformação.

O tempo da consistência

La pedagogía de la respuesta es una pedagogía de la adaptación y no de la creatividad. No estimula el riesgo de la invención y la reinención.

Paulo Freire (*Por una pedagogía de la pregunta*, 2018 [1985])

Na noção de dissonância cognitiva de Festinger (1962), uma consistência define a percepção de coerência entre pensamentos e atitudes. Ela pode ser entendida como credora do conforto das respostas conhecidas, que confirmam a coerência de uma ação ou decisão, sobretudo quando existem aspectos que a questionam.

Em *Que horas ela volta?*, o tempo da consistência corresponde aos primeiros vinte minutos do filme. Nesse intervalo, foram registradas 27 perguntas no total, sendo 12 feitas por Val, 13 dirigidas a ela, e duas dirigidas a Jéssica. As perguntas de Val estão predominantemente orientadas à rotina da casa e ao serviço aos patrões. “*Como é que uma pessoa tira o gelo e bota a forminha vazia dentro do frize? [freezer]*” (MUYLAERT, 2015), ela se pergunta, por exemplo, questionando a falta de atenção em relação à manutenção da casa. As perguntas dirigidas a ela descrevem sua proximidade com

Fabinho, o filho dos patrões, como quando ele lhe faz confidências (já mencionado) ou quando brinca com ela. “*Onde é que cê vai tão arrumada assim?*” (idem), ele lhe pergunta quando a vê saindo bem-vestida da casa.

Nas perguntas intercambiadas entre Val e Bárbara, a patroa, encontram-se elementos reveladores da racionalidade prevalente naquela casa. Ao saber que a filha vem a São Paulo, Val pergunta a Bárbara:

Queria saber se só no comecinho ela poderia ficar aqui com a gente, até arrumar um lugar? (MUYLEAERT, 2015)

E Bárbara pergunta a Val:

Mas você tá vendo um lugar pra vocês ficarem? (MUYLEAERT, 2015)

Val não vê as fronteiras. Ela compra um serviço de café com garrafa térmica e xícaras para presentear a patroa por seu aniversário. O presente é classificado como “especial” por Bárbara, mas vai parar num armário e provoca uma reprimenda, quando Val o usa para servir café aos convidados da festa de aniversário.

Val está claramente imersa na racionalidade do perfil de empregada doméstica descrito por Creusa Oliveira, Presidente da FENATRAD (Federação Nacional de Trabalhadoras Domésticas), no documentário *Domésticas* (DINIZ, 2016). Ela menciona anúncios chamando candidatas que, preferencialmente, podem morar no local de trabalho e não estudam; em outras palavras, que não tenham interesse diferente de servir aos patrões nem propensão a ter acesso a algum conhecimento que produza questionamentos ou ideias de mobilidade social.

O tempo da consistência, na narrativa de *Que horas ela volta?*, termina em suspense. Bárbara, a patroa, não sabe quem é Jéssica.

Val, a empregada, não sabe a que curso a filha pretende concorrer no vestibular. A quebra da estabilidade se anuncia. Como citado antes, Val busca uma colega para perguntar se a convivência com uma filha regressada dá certo. Bárbara se apressa em demonstrar os limites de sua acolhida e demarcar os lugares de cada uma.

O tempo da dissonância

A chegada de Jéssica marca o segundo tempo do filme *Que horas ela volta?* e, nesse extrato de cerca de uma hora, são feitas 132 perguntas. A dinâmica observada é a da tensão entre a exposição da dissonância, baseada na pedagogia da pergunta, e a busca pela recuperação ou manutenção da consistência, fundada na pedagogia da resposta.

A narrativa de *Que horas ela volta?* é bastante eficiente para demonstrar como a pedagogia da resposta é capaz de gerar um estado de paralisia mesmo entre pessoas que estão buscando mudança de vida. Val assimila o sacrifício de sua liberdade como a condição natural para prover qualidade de vida para sua filha, mesmo que esta tenha que ser criada distante dela. O benefício para a filha justifica a ausência de perguntas sobre a situação da empregada, assistindo a e à abundância da rotina dos patrões a partir de sua restrição ao quatinho dos fundos. “*Como é que eu aguento o quê?*” (MUYLAERT, 2015), pergunta Val, quando a filha questiona suas condições de vida.

No documentário *Domésticas* (DINIZ, 2016), Creusa Oliveira fala dos empregos que perdeu quando aderiu ao movimento pelos direitos das trabalhadoras domésticas, desde que começou a se perguntar sobre as desigualdades dessa categoria. Mesmo sua família apontava uma incoerência entre assegurar um trabalho e questionar as condições laborais. É essa racionalidade que Jéssica vem desestabilizar, para espanto e temor de sua mãe. “*Você perdeu o juízo?*” (MUYLAERT, 2015), questiona Val, atônita, quando a filha pergunta a Carlos se ela vai ficar no quarto de hóspedes da casa.

Ocupar o quarto de hóspedes, sentar-se à mesa para comer, usar a piscina são todas representações de como Jéssica rompe a atribuição do lugar da empregada, ideia que conclui a narrativa do tempo da consistência no filme. Edna, a outra empregada da casa, pergunta a Jéssica, “*Não vai ajudar sua mãe no serviço, não?*” (MUYLAERT, 2015), confirmando uma racionalidade compartilhada sobre a inércia esperada desses lugares. Jéssica expõe a dinâmica da dissonância. “*Quem te ensinou? Tu chegaste aqui e ficaram te explicando essas coisas?*” (idem), ela questiona, quando sua mãe tenta enquadrá-la.

Para Festinger (1962, p.94),

A definição mais simples de dissonância pode, talvez, ser dada em termos das expectativas de uma pessoa. Ao longo de nossas vidas, todos nós acumulamos um grande número de expectativas sobre que coisas combinam e quais não combinam. Quando tal expectativa não é cumprida, ocorre a dissonância.

O tempo da dissonância, na narrativa de *Que horas ela volta?*, é o tempo do conflito cognitivo para Val. As informações que sempre foram consideradas seguras para ela se desmontam e ela luta para recobrar a consistência (FESTINGER, 1962), tentando controlar o comportamento de Jéssica, ao mesmo tempo em que procura outra casa para morar com a filha. Desestabilizada, a personagem termina esse segundo extrato do filme vendo sua filha partir ofendida. A separação cognitiva se apresenta como mais desafiadora que a separação geográfica que regia sua maternidade até então.

O tempo da transformação

Os estudos de Festinger e colegas citados por ele (1962) sugerem que, uma vez confrontadas com informações contraditórias – que ele associa com a noção de “dissonância cognitiva” –, as pessoas tendem a buscar alguma forma de conforto psicológico para

recobrar o que ele chama de “consistência”. Esse enunciado ajuda a compreender o desconforto das perguntas, apontado por Freire e Faundez (2018 [1985]) e exposto na narrativa de *Que horas ela volta?*. Fundamentalmente, a dissonância cognitiva é definida por Festinger (1962) como um gatilho motivacional que impulsiona mudanças de opiniões e/ou comportamentos.

O segundo tempo de *Que horas ela volta?*, classificado nesta análise como o tempo da dissonância, termina com a partida de Jéssica. O estado de consistência, porém, não se reconstitui. Depois de introduzidas, as perguntas permanecem na narrativa. O terceiro tempo, chamado aqui de tempo da transformação, dura cerca de vinte minutos e abriga 38 perguntas que orientam o destino das personagens.

Ao perguntar à patroa, “A senhora sabe quantos pontos que Jéssica fez?” (MUYLAERT, 2015), Val não apenas anuncia a aprovação da filha no vestibular, como provoca a relocação afetiva na casa. Fabinho, que chorava sua reprovação no colo da empregada, rejeitando a mãe, volta para os braços de Bárbara. Quando Val pede demissão, a patroa, que antes havia jogado a carta da autoridade, proibindo Jéssica de circular pela casa, tenta recobrar a estabilidade por outros meios, como o afeto – “Por quê? Você tá chateada comigo?” (idem) – e a compensação financeira – “Você quer um aumento?” (ibidem). Mas já é tarde. Val já aderiu à pedagogia da pergunta. “Adivinha onde é que eu tô?” (ibidem), ela pergunta a Jéssica, por telefone, com os pés dentro da piscina onde ela nunca havia ousado entrar.

Em seu prólogo à edição argentina do livro *Por una pedagogía de la pregunta* (Freire & Faundez, 2018 [1985]), Pep Aparicio Guadas descreve o “caminho da interrogação” como uma “abertura ao outro” e também “a um tempo e a um querer viver” (p.14). Val não tem mais respostas. No último diálogo do filme, Jéssica pergunta “Tu vai cuidar dele, mãe?” (MUYLAERT, 2015), depois que Val pede à filha que busque Jorge e o traga a São Paulo. Val não responde nada; olha para o horizonte, e sorri.

Considerações finais

Neste capítulo, a narrativa fílmica de *Que horas ela volta?* foi analisada a partir do desenvolvimento das personagens Val e Jéssica, com foco no papel eminente desempenhado pelo exercício de perguntar. A transição entre uma racionalidade baseada nas respostas e outra, fundamentada nas perguntas, pode ser observada quantitativamente, como se registra na Tabela 2. Os primeiros vinte minutos do filme, classificados nesta análise como o tempo da consistência, registram 1,35 pergunta por minuto, em média. O segundo tempo, aqui chamado de tempo da dissonância, eleva essa média a 2,2 perguntas por minuto. Finalmente, o terceiro tempo, chamado de tempo da transformação, ainda que registre a resolução dos conflitos, revela uma mudança em relação ao estado inicial, contando 1,9 pergunta por minuto.

Tabela 2 – Proporção de perguntas por tempo de análise

	<i>Duração</i>	<i>Número de perguntas</i>
Tempo da Consistência	Aproximadamente 20 minutos	27 perguntas (1,35 por minuto)
Tempo da Dissonância	Aproximadamente 60 minutos	132 (2,2 por minuto)
Tempo da Transformação	Aproximadamente 20 minutos	38 perguntas (1,9 por minuto)

Fonte: Elaboração da autora

A análise sugere uma relação entre a pedagogia da pergunta (FREIRE; FAUNDEZ, 2018 [1985]) e a noção de dissonância cognitiva (FESTINGER, 1962). O comportamento de Val corresponde ao esperado, segundo os estudos de Festinger, porque a narrativa fílmica mostra sua luta para reconstituir a consistência das respostas conhecidas e consideradas seguras. Freire discute a assimilação da opressão, como algo natural e justificável, como fator que faz com que oprimidos defendam a lógica opressiva (FREIRE, 2005). O desenvolvimento das personagens relembra que o gatilho para a mudança de

comportamentos e opiniões, destacado como principal característica da dissonância, opera a partir dos estímulos relacionados. Tal reflexão, ao mesmo tempo em que explica a evolução da racionalidade das personagens do filme, lança luz sobre a situação sociopolítica brasileira contemporânea à obra.

Neste sentido, *Que horas ela volta?* trata do esforço necessário para produzir transformação quando a cultura dominante é a da pedagogia das respostas, quando as perguntas são tomadas como ataques à estabilidade e à paz, em vez de entendidas por seu poder criativo e emancipador. Em seu diálogo com Freire, Faundez atribui à pedagogia das respostas a responsabilidade pela morte do processo político e “a reprodução de uma sociedade autoritária e elitista que constitui a negação da educação e do processo educativo” (FREIRE; FAUNDEZ, 2018 [1985], p. 80). Val termina seu percurso, no filme, se perguntando sobre um futuro como massagista, na companhia de sua filha e de seu neto. Nenhuma das personagens nem a audiência sabem se o plano dá certo. A única certeza revelada pela conversão da personagem é a emergência de sua capacidade de observar e interrogar seu mundo.

Referências

DIEESE. **Trabalho Doméstico no Brasil**. Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, 2021. Disponível em: <https://www.dieese.org.br/outraspublicacoes/2021/trabalhoDomestico.html>

DINIZ, Felipe (Diretor). **Domésticas** [Motion Picture], 2016.

EDER, Jens. **Film Characters: Theory, Analysis, Interpretation**. [English outline of the German monograph: Jens Eder: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse.] Marburg: Schüren, 2008.

FESTINGER, Leon. Cognitive Dissonance. **Scientific American**, 207(4), 93-106, 1962.

FIORENTINO, Anna Maria Del. **Memórias Entrelaçadas – Do trauma ao empoderamento**. Imaginário Coletivo, 2022a.

FIORENTINO, Anna Maria Del. Mothers and Daughters: intertwined memories, healing trauma and the rupture with paid domestic work in Brazil. **CLAREC Whereabouts Seminar**. Cambridge, 2022b. Disponível em: <https://clarec.org/events/>

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio. **Por una pedagogía de la pregunta: crítica a una educación basada en respuestas a preguntas inexistentes**. 3. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018 [1985].

MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?**. Produtor: Fabiano Gullane; Caio Gullane; Debora Ivanov e Gabriel Lacerda. Roteiro: Anna Muylaert. [S.l.]: Globo Filmes; Gullane; África Filmes; Pandora, 2015.

MUITAS “VALS NO BRASIL” UM OLHAR PSICOSSOCIAL SOBRE AS MULHERES NEGRAS E TRABALHO DOMÉSTICO



Cleyciane Cássia Moreira Pereira
Rosinete de Jesus Silva Ferreira

O longa-metragem de Anna Muylaert, *Que horas ela volta?*, é datado de 2015, momento em que o Brasil vivia avanços educacionais e políticos em virtude de uma política democrática e mais inclusiva. Este momento foi se transformando a partir do governo Temer (2016), com as restrições e redução de recursos públicos e consequentemente os problemas sociais tornaram-se mais evidentes no país. O filme em questão nos possibilita uma reflexão sobre as desigualdades de classe, problemáticas raciais, gênero, economia, sobre a posição da mulher negra com pouca instrução no mercado de trabalho e as barreiras regionalistas no país. Vale ressaltar que tais questões são centrais na pauta do Brasil desde o processo abolicionista de 1888.

Diante das possibilidades sobre as várias reflexões postas, centramo-nos para uma investigação em torno da mulher negra e o mercado de trabalho doméstico. A pesquisa se concentra em torno da seguinte questão: qual lugar da mulher negra no mercado de trabalho? Propomos, portanto, uma discussão psicossocial sobre as mulheres negras inseridas no mercado de trabalho doméstico. Segundo o dossiê do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), “[...] em 2009, as mulheres negras respondiam por cerca de um quarto da população brasileira. Eram quase 50 milhões de mulheres [...]” (MARCONDES *et al.*, 2013, p. 19). Ainda de acordo com este documento, em 2009, 50%

das mulheres negras estavam atuando no mercado de trabalho, em contraposição a 49,3% de mulheres brancas.

O delineamento feito neste trabalho são as mulheres negras, e as escolhemos não somente por motivos acadêmicos, mas de pertencimento. As autoras são mulheres negras, nordestinas e carregam uma trajetória bem definida e peculiar no Brasil: oriundas de famílias sem muitos recursos financeiros, com vivência em bairros periféricos da capital São Luís, trazem consigo os sabores e dissabores desse pertencimento. Entretanto, por terem tido acesso à educação formal, conseguem adentrar ao mercado de trabalho qualificado, realidade ainda incomum na vida das mulheres negras. Por isso, indagamos: por que as mulheres negras em sua maioria estão localizadas no trabalho doméstico? Qual o lugar desta mulher?

É importante ressaltar, aqui, a opção por se trabalhar com a categoria “negra”, construída a partir da soma das categorias preta e parda, coletadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Mulheres negras ainda enfrentam dificuldades com nível de escolaridade. No mercado de trabalho, de acordo com IPEA (2013), há um reflexo de desigualdades que se concretiza nas ocupações de menor prestígio e remuneração (MARCONDES *et al.*, 2013). Então partiremos da narrativa fílmica *Que horas ela volta?* para mapear os escritos acadêmicos e filmes sobre a mulher, inserida nas categorias “mercado de trabalho” e “mulher negra” e construir uma reflexão psicossocial sobre esta mulher.

O eixo central é a personagem feminina Val, que se traduz em uma metonímia, visto que sua narrativa pode representar as mulheres negras que, em sua maioria, são obrigadas a entrar no mercado de trabalho em condições socialmente desiguais. Sendo assim, a partir do contexto da obra, as pesquisadoras propõem uma revisão de literatura mista de convergência quantitativa definida como aquela que transforma os resultados dos estudos qualitativos, quantitativos e outros métodos empregados em achados qualitativos (por exemplo,

em temas) (GALVÃO; RICARTE, 2020). De acordo com os autores, este tipo de revisão é aplicável quando os estudos analisados estão voltados para desenvolver, refinar e revisar um quadro conceitual, por exemplo.

O objetivo do quadro teórico conceitual é elaborar uma combinação teórico-metodológica que poderá ser aplicada a outros problemas de pesquisa que tratem da questão apresentada. Para alcançar o objetivo, vamos utilizar publicações científicas e audiovisuais, filmes e documentários, com horizonte temporal a ser definido. A pesquisa seguiu as etapas de seleção e estratégia de busca em base de dados *Scopus* e *Google* acadêmico, a partir da delimitação de palavras-chave que selecionaram textos, e busca em plataformas audiovisuais para seleção de filmes e documentários que tivessem relação com os termos *mulher negra* e *trabalho doméstico*.

A análise dos dados deu-se a partir da leitura e interpretação dos textos, fazendo uma relação com o filme principal *Que horas ela volta?*. As etapas de construção foram: (1) apresentação da proposta ao grupo de pesquisa; (2) pesquisa em base de dados e adequações ao objeto; (3) processo de leitura e interpretação dos textos em conjunto com filme principal; (4) correlação das leituras com o filme.

Qual o lugar da mulher negra?

A reflexão em torno do papel e lugar da mulher na sociedade atual só pode ser concebida a partir da compreensão de um contexto sócio-histórico e geográfico, que nos forneça subsídios para identificar os lugares do feminino ao longo da história. Mesmo tendo como herança um sistema patriarcal, há um avanço da cidadania da mulher através das lutas por reconhecimento, embora tenhamos ainda muito que aprender e vivenciar sobre respeito entre os gêneros, sexualidade, mercado de trabalho, divisão de tarefas e outros temas que sempre permearam a sociedade.

O contexto de diferença social envolve todas as mulheres de forma geral, no entanto, nosso enfoque está centrado na mulher negra e doméstica. É sobre esta personagem real e o mercado de trabalho que estamos a refletir. Muito já se escreveu sobre o tema, e em cada espaço temporal a temática é ressignificada. Entretanto, observamos uma raiz histórica, que não é completamente rompida quando apresentamos dados sobre mercado de trabalho.

No período colonial, por exemplo, tínhamos o senhor das terras que concentrava poder político e econômico, logo era proprietário de muitos corpos negros. A mulher negra era escrava que trabalhava dentro e fora da casa-grande. Atendia os afazeres domésticos, cuidava dos filhos de seus senhores, também tinha vida ativa nas lavouras, exercia o papel de reprodutora de novos escravos e ainda sofria abusos por parte de seus donos (NASCIMENTO, 2010).

De acordo com a autora, o período de industrialização dos anos 1930, mesmo trazendo um contexto de modernidade ao país, não conseguiu deixar de evidenciar a divisão de classe social. Neste momento, a mulher negra fica mais uma vez relegada aos serviços de menor categoria, visto que não teve qualificação para o mercado. A ocupação dar-se-á nos postos de empregada doméstica, serventes, mercados, exercerem a função de babás, dentre outras que exigem sempre uma posição subalterna. Guimarães e Macedo (2008), ao discorrerem sobre democracia racial negra nos anos 1940, nos fazem refletir sobre a reorganização política cultural do negro no período democrático. Os autores nos trazem uma reflexão sobre a formação político-cultural afirmativa e um esforço coletivo de vários intelectuais negros em pensar uma democracia possível com igualdades e direitos.

Os anos passam e os sonhos continuam. Acadêmicos, professores, cineastas, artistas plásticos, artistas de rua, músicos e os mais diversos segmentos continuam denunciando as situações do povo negro, cada um com seu *savoir faire*. Hoffmann e Leone

(2009) comentam que nos anos 1970 as trabalhadoras eram em sua maioria jovens, solteiras e pouco escolarizadas. Nos anos 1980, o cenário mudou um pouco de acordo com os autores, as mulheres acima de 25 anos eram chefes e cônjuges com níveis mais elevados de instrução, porém, com baixo nível de renda. Estas tiveram um aumento significativo no mercado remunerado. Nos anos 1980 e 1990, de acordo com os pesquisadores, houve maior inserção da mulher no mercado de trabalho em decorrência da diminuição de ofertas trabalhistas para os mais jovens.

[...] as ocupações menos valorizadas e tradicionalmente femininas do mercado de trabalho continuam se reproduzindo, implicando a persistência de nichos ocupacionais, como, por exemplo, o do emprego doméstico aliado ao aumento do trabalho autônomo reflete maior proporção de mulheres na informalidade, desprotegidas de qualquer regulamentação que lhes garanta importantes direitos sociais, como carteira de trabalho assinada, licença maternidade e acesso à creche entre outros. (HOFFMANN; LEONE, 2009, p. 37).

O mercado de trabalho mudou com os avanços tecnológicos, e as mulheres, de modo geral, avançaram de forma significativa em participação na vida cotidiana a partir dos anos 1990. Por outro lado, os indicadores sociais continuam apontando problemas de desigualdades que reverberam na ausência de políticas públicas direcionadas à população negra. Não se trata de ausência de debate, já que a comunidade negra e suas diversidades têm sido pauta em vários segmentos sociais. A produção audiovisual em torno da temática é considerada significativa tanto no Brasil quanto no exterior: *Eu não sou negro*, de Raul Peck (2017), *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (2003), *Malcom X*, de Spike Lee (1993), *Ó, Paí Ó*, de Marcio Meirelles (2007), *Que horas ela volta?*, de Anna Mulayert (2015), são uma pequena amostra. ONGs como Coletivo de Mulheres Negras

Abayomi, Fundo Agbara, Think Olga e Mulheres de Peito e Cor são instituições que trabalham as questões de gênero, mercado de trabalho e empoderamento do feminismo negro.

No teatro, por volta dos anos 1940, surge *O Teatro Experimental Negro*, que discutia fatos e acontecimentos históricos, científicos, culturais, econômicos, filosóficos, políticos e sociais que marcaram as vidas negras até então. Com um catálogo de peças considerável, nomeamos aqui *Preto, uma peça preta*, da Companhia Brasileira de Teatro, *Aurora negra*, de Cléo Tavares, Isabel Zuua e Nádía Yracema. Na literatura, Maria Firmina dos Reis, Chimamanda Ngozi Adichie, Carolina Maria de Jesus, Alice Walker e muitas outras.

A produção de conhecimento em torno do povo negro, e em especial da mulher negra, é inesgotável. Cada autor(a), escritor(a), cineasta produz seu olhar sobre o objeto “Mulher negra”. O filme *Que horas ela volta?*, objeto deste texto e ponto inicial desta reflexão, instiga-nos a fazer a seguinte pergunta: por que, diante de tamanha produção teórica e mesmo metodológica, essa mulher continua ocupando a posição de subalternidade e distante dos postos de trabalho formal? Por que as mulheres negras ainda vivem em condições de desigualdades depois de tantas comprovações científicas?

Em 2020, vivenciamos um período pandêmico em virtude do vírus Sars-COV-19. A situação pandêmica pode ser considerada como mais um divisor social, em virtude do capital financeiro, simbólico, educativo e informativo. Mais uma vez, grande parte da população negra ficou à margem das transformações sociais, por não ter direito às políticas públicas, e as mulheres negras, como sempre, foram as mais afetadas. Este distanciamento social é evidenciado através do recorte científico realizado entre 2020-2022, em que ratificamos o lugar da mulher negra no Brasil.

Percurso metodológico

O objetivo do percurso metodológico foi criar um mecanismo de busca em torno da produção científica, sobretudo de 2020-2022, no intuito de compreender nosso objeto de pesquisa: a mulher no trabalho doméstico. Quais condições de trabalho a que foi submetida? Como as relações patrão-empregada foram estabelecidas?

As bases de dados *Scopus* e *Google Acadêmico* foram as principais fontes de pesquisa durante os meses de janeiro, fevereiro e março, período estabelecido aleatoriamente para início da busca nas bases de dados. As palavras-chave escolhidas foram *mulher negra*, *mulher preta*, *trabalho doméstico*, *gênero*, *renda* e *pandemia*. A leitura das palavras-chave foi realizada nos títulos e resumos. As buscas foram feitas durante os meses de fevereiro e março de 2022.

Paralelamente à busca de literatura, coletamos dados dos filmes *Que horas ela volta?* (2015), *Identidade* (2021), do documentário *¿Qué está pasando?* (2019) e da série *Maid* (2021). As produções audiovisuais tratam das diversas situações sociais de vulnerabilidade nas quais as mulheres são submetidas independentemente de suas classes sociais.

A partir da leitura dos textos, assistência aos documentários e vídeos, selecionamos os dados pertinentes à pesquisa realizando a interpretação. Durante a coleta do material, observamos que nossas palavras-chave possuíam uma semântica ampla para nossa proposta de pesquisa, o que nos proporcionou uma flexibilidade nos textos pesquisados.

O que diz a literatura sobre a doméstica negra?

A estrutura da base social no Brasil está formada por trabalhadoras e trabalhadores com pouco ou nenhuma escolaridade, que recebem salários abaixo da renda mínima governamental. De acordo com pesquisa do IBGE (2019), os indicadores de cor e raça

apontam para um desencontro entre pessoas brancas e negras: o rendimento médio das pessoas brancas foi de 29,9%, enquanto as pessoas pardas e pretas tiveram rendimentos 25,5% e 27,5%, respectivamente, inferiores a essa média. Jesus (2020) apresenta uma reflexão sobre o impacto da distribuição de negros e brancos no país. De acordo com o autor, essa organização geográfica, onde os negros se localizaram nas regiões menos desenvolvidas e os brancos nas regiões com maior poder de desenvolvimento, é um marcador sensível para pensarmos as desigualdades a partir das categorias cor, migração e rendimento.

Valeriano e Tosta (2021) chamam atenção para a discussão sobre desigualdade, quando apresentam a intersecção de raça, gênero e classe entre as trabalhadoras domésticas no Brasil, sobretudo no período pandêmico, quando poucas puderam ficar em casa com suas famílias. A responsabilidade do trabalho doméstico está diretamente ligada à mulher negra, que desde o período escravocrata foi responsável por cuidar da casa e dos filhos da mulher branca. As autoras comentam ainda que o trabalho doméstico torna-se um marcador importante para compreensão não só da produção desses sujeitos, mas também do lugar de fala e de suas subjetividades. O trabalho doméstico, portanto, mostra-se uma categoria importante para discussão de gênero e raça.

As empregadas domésticas geralmente são invisibilizadas por serem em sua maioria mulheres negras, pobres e com pouca educação. Brites (2013) reforça este pensamento e relaciona tais marcas às questões de raça. Para a autora, os resquícios de uma sociedade colonial perpétua, pondo em relevância negativa a população negra.

Corrêa, Moura, Almeida e Zirbelc (2021) afirmam que a violência é um fenômeno sociocultural que viola os direitos e acentua a desigualdade social. As autoras concluem que esta intersecção gênero, raça e classe faz parte de um tripé histórico na sociedade

brasileira. Ao fazermos uma analogia não só com o filme em questão, mas também com o contexto atual, observamos que as Vals, Marias, Teresas, Lourdes, Mirtes... estão em nosso cotidiano vivenciando as experiências de morar, de dormir longe da família porque fica muito oneroso ir para casa todos os dias.

Pena (2020) nos convida a pensar sobre o espaço físico das empregadas domésticas. Na concepção do autor, a existência do quarto de empregada, os elevadores de serviço e os banheiros minúsculos nas casas de elite fazem parte de uma construção de segregação social e racial que não foi superada. Uma estratégia de divisão, que envolve tanto a indústria da construção civil quanto a arquitetônica. No filme analisado, a protagonista está exatamente sob essa condição: em um espaço físico demarcado em relação aos demais cômodos da casa. Está onde toda empregada é “destinada” a ficar: nas dependências inferiores.

Cruz, Almeida e Ferreira (2021) nos fazem entender melhor este conceito discriminatório quando discutem a realidade de precarização vivenciada pelas domésticas neste país. As autoras comentam que

A discriminação na sociedade brasileira para e com a empregada doméstica não se limita ao contexto social. A Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), de 1943, excluíram de seu rol de proteção expressamente a empregada doméstica (vide art. 7º, I da CLT), que, embora trabalhasse de forma não eventual e onerosa (característica prevista na Lei para incluir o trabalhador como sujeito de direito) continuou sem legislação específica. Isto demonstra que, diante do imenso rol de trabalhadores alcançados por esta jurisprudência, a empregada não é vista como sujeito de direito, ainda inserida na ideia escravista observada no parágrafo anterior. (CRUZ; ALMEIDA; FERREIRA, 2021, p. 53083).

Temos leis que nos colocam em situação de igualdade, o artigo 5^a da Constituição Federal nos diz que “Todos são iguais perante a lei sem distinção de qualquer natureza” (BRASIL, 2002, p. 11). No inciso XXX do artigo 7^o da Constituição Federal lemos que há “*Proibição de diferença de salários, de exercício de funções e de critério de admissão por motivo de sexo, idade, cor ou estado civil*” (BRASIL, 2002, p. 15). Toda essa construção jurídica não nos garante igualdade social e humana. As diferenças estão consolidadas e estudadas por vários autores. Guimarães e Macedo (2008), no texto “*Diário Trabalhista e democracia racial negra dos anos 1940*”, discutem as lutas negras desde a campanha abolicionista, especialmente nos anos 1940, momento de surgimento do movimento negro. Os autores demarcam a controvérsia que se consolidava em torno da opinião pública sobre a temática “negro” naquela época. Ressaltam ainda três pontos que eram essenciais: alienação econômica e social dos negros na pós-abolição; preconceito de cor e inaceitável discriminação dos negros no comércio, nas Forças Armadas e no Itamaraty; o sentimento de inferioridade dos próprios negros.

Podemos observar que, mesmo passando tantos anos, a categoria “aceitação” ainda é um problema de discriminação. Voltamos ao filme em questão nas cenas em que a personagem Bárbara cria situações específicas para lavar a piscina, local onde ela teria visto “ratos”, faz crer também que terá uma visita, por isso vai precisar ocupar o quarto de hóspede, local que a personagem Jéssica, filha de Val, está ocupando. Qual rato foi visto? Quem iria visitá-la? O que está em jogo é o interdito para utilizar a piscina e se instalar na “casa-grande” em quartos confortáveis. É isso que está proibido, a mobilidade social e espacial da empregada nos cômodos da casa. Ferraz (2021) comenta que a cozinha pode ser entendida de forma simbólica como o espaço de distanciamento da família, e segundo Gonzalez (1984), o lugar dado aos negros “a cozinha” e as “senzalas”. São esses espaços concretos que concebem a invisibilidade negra.

Essa ausência pode ser percebida na narrativa histórica do negro no Brasil. De acordo com o fundador da agência Black Bird, Guilherme Dias, “O racismo epistemológico apaga as pessoas negras da história e nas cidades não é diferente. Então, quando a gente vê os nomes de ruas, escolas e monumentos, percebe que não somos representados” (SOUZA, 2020). Fomos apagados das narrativas, e tendo o trabalho doméstico sua gênese na escravidão, há que se considerar como essas mulheres vão construindo suas subjetividades e pertencimento.

O livro *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna e o quartinho de empregada*, da historiadora Preta-Rara (2019), apresenta-nos vários depoimentos de mulheres que exerceram o trabalho de empregada doméstica, vivendo situações de humilhação em sua maioria, crescendo e criando os filhos em condições de violência humana, capaz de construir marcas inesquecíveis, mas também caminhos de superação, como o da própria autora.

Considerações finais

Que horas ela volta? é um filme de 2015, mas pode ser dos anos 1940, 1950, 1960... 2022. É atual porque avançamos muito pouco na temática “empregada doméstica”, “mulher negra”, “mulher preta”, “raça/gênero”. É uma narrativa do passado, do presente e pode continuar sendo do futuro. Centramos na produção científica de artigos dos últimos cinco anos, no entanto, há uma vasta produção acadêmica sobre o tema, o que nos mostra a luta pelo reconhecimento do trabalho doméstico. Trata-se inclusive de uma trajetória universal, pois ao pesquisarmos sobre o tema com relação a outros países, encontramos um processo de desvalorização do trabalho doméstico.

Ramos (2013) investigou empregadas domésticas em Portugal e percebeu que o serviço é realizado em sua maioria por imigrantes que necessitam sobreviver, então, há precariedade no tratamento, são mal-remuneradas e possuem baixa qualificação. Ferraz (2021) apresenta

uma análise fílmica de *Que horas ela volta?* e *Roma* (2018), com foco nas relações estabelecidas entre patrões e empregadas domésticas.

A autora traça um paralelo que reforça ainda mais a literatura pesquisada. De acordo com a personagem Sofia, as mulheres estão sempre sozinhas. Reforçamos a fala da personagem, mas acrescentamos que as pretas e pardas estão muito mais sozinhas nas lutas diárias de criação dos filhos, do trabalho doméstico e da vida social. Não raro, são citadas de forma pejorativa até mesmo pelas autoridades que deveriam protegê-las.

Silva *et al.* (2017) comentam que, em 2011, no programa *Canal Livre*, da TV Bandeirantes, o então ministro Delfim Neto disse a seguinte frase: “Há uma ascensão social incrível. A empregada doméstica, infelizmente, não existe mais. Quem teve este animal, teve. Quem não teve, nunca mais vai ter”. O ministro Paulo Guedes, no seminário “Abertura do Ano Legislativo”, em 12 de fevereiro de 2020, em Brasília, disse que a “alta do dólar era boa porque as domésticas estavam indo para Disney, nos Estados Unidos”. Estas falas advêm de autoridades que deveriam combater o preconceito, mas ao contrário verbalizam com naturalidade pensamentos preconceituosos que reforçam o lugar de trabalho inferior na sociedade. Estamos em 2022, e a mulher negra de baixa escolaridade continua sendo subalterna no mercado de trabalho.

São as repetições verbais, condição social, questões de gênero e classe tão debatidas, que imprimem um marcador permanente nas mulheres negras e empregadas domésticas atravessadas historicamente pela marginalidade social. Essa rotina perversa e humilhante causa dor e danos irreparáveis à saúde física e mental do outro. A literatura nos mostra que tanto as relações de trabalho quanto aquelas estabelecidas com patrões pouco mudaram. A lei e direito salarial das empregadas domésticas não incluem toda classe, muitas ainda trabalham no subemprego, situação que foi mais agravada em virtude da recente pandemia vivida mundialmente. Ainda podemos

ter esperanças na transformação social para as mulheres negras? Ao relacionarmos alguns textos dos anos de 2020-2022 sobre o trabalho doméstico, tendo como ponto de partida o filme *Que horas ela volta?*, inferimos que, para além da significativa literatura encontrada, ainda não conseguimos acolher de forma humana as mulheres negras trabalhadoras domésticas.

Referências

- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Organizado por Cláudio Brandão de Oliveira. Rio de Janeiro: Roma Víctor, 2002. 320 p.
- BRITES, J. G. Trabalho doméstico: questões, leituras e políticas. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 43, n. 149, maio/ago. 2013.
- CORRÊA, M. D.; MOURA, L. de; ALMEIDA, L. P. de; ZIRBELC, I. As vivências interseccionais da violência em um território vulnerável e periférico. **Saúde Soc.** São Paulo, v. 30, n. 2, p. 1-11, 2021. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/publicacao/205439/>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- CRUZ, J. J. M. da; ALMEIDA, T. N.; FERREIRA, V. R. Trabalho doméstico e proteção legislativa: realidade paralela e precarização laboral. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 7, n. 5, p. 53081-53096, may. 2021. Disponível em: <https://brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/30463>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- FERRAZ, L. M. **Na casa dos outros**: trânsitos e ambiguidades das empregadas domésticas no cinema. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021.
- GALVÃO, M. C. B.; RICARTE, I. L. M. Revisão sistemática da literatura: conceituação, produção e publicação. **Logeion: Filosofia da Informação**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p.57-73, set. 2019/fev. 2020.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, n. 2, p. 223-244, 1984.
- GUIMARÃES, A. S. A.; MACEDO, M. Diário Trabalhista e democracia racial negra dos anos 1940. **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 51,

n. 1, p. 143-182, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/RcGLkBKvFbrXMtWnRsKSmrL/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 mar. 2022.

HOFFMANN, R.; LEONE, E. T. Participação da mulher no mercado de trabalho e desigualdade da renda domiciliar per capita no Brasil: 1981-2002. **Nova Economia**, [s. l.], v. 14, n. 2, 2009. Disponível em:

<https://revistas.face.ufmg.br/index.php/novaeconomia/article/view/430>. Acesso em: 17 fev. 2022.

IBGE. **Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento**. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2019.

JESUS, J. G. de. **Negros em movimento**: migração e desigualdade racial no Brasil. Tese (Doutorado em Economia Aplicada) – Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, Universidade de São Paulo, Piracicaba, 2020. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/11/11132/tde-18052020-102639/publico/Josimar_Goncalves_de_Jesus_versao_revisada.pdf. Acesso em: 10 mar. 2022.

MARCONDES, M. M. *et. al.* (org.). **Dossiê mulheres negras**: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil. Brasília: Ipea, 2013.

NASCIMENTO, B. A mulher negra no mercado de trabalho. **Portal Geledés**. 25. jul. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-mulher-negra-no-mercado-de-trabalho-por-beatriz-nascimento/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

PENA, J. S. O quarto de empregada e a morte de Miguel. **Portal Geledés**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-quarto-de-empregada-e-a-morte-de-miguel/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

PRETA-Rara. **Eu, empregada doméstica**: a senzala moderna e o quartinho de empregada. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. Brasil: Globo Filmes; Gullane; África Filmes, 2015.

RAMOS, M. R. L. **Serviço doméstico**: perfil das empregadas domésticas e necessidades das famílias empregadoras. 2013. Dissertação (Mestrado em Família e Sociedade) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/7796/1/>

[Disserta% c3% a7% c3% a3o% 20Servi% c3% a7o% 20Dom% c3% a9stico2013.pdf](#). Acesso em: 10 mar. 2022.

ROMA. Direção: Alfonso Cuarón. México: Netflix; Vitrine Filmes (Brasil), 2018.

SILVA, C. L. L.; ARAÚJO, J. N. G. de; MOREIRA, M. I. C.; BARROS, V. A. O trabalho de empregada doméstica e seus impactos na subjetividade. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 454-470, jan. 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1677-11682017000100028&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 06 fev. 2022.

SOUZA, M. Não há uma só história: em busca de narrativas apagadas pelo racismo, grupos reconstróem memórias urbanas com roteiros, livros e mapas. **EcoaUol**. São Paulo, 10 jul.2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/grupos-trazem-a-frente-narrativas-negras-apagadas-das-cidades-brasileiras/#cover>. Acesso em: 20 jan. 2022.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2011.

VALERIANO, M. M.; TOSTA, T. L. D. Trabalho e família de trabalhadoras domésticas em tempos de pandemia: uma análise interseccional. **Revista de Ciências Sociais**, v. 21, n. 3, p. 412-422, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2021.3.40571>. Acesso em: 14 mar. 2022.

MULHERES EMBARAÇADAS: CONEXÕES ENTRE AUDIOVISUAL, DESEJO E IDENTIDADES



Gerson Heidrich

Lourdes Ana Pereira Silva

A proposta desta investigação é estabelecer um diálogo entre os campos da psicanálise, dos estudos comunicacionais na interface com o audiovisual e os estudos identitários, buscando ampliar o olhar sobre o fenômeno da maternidade e a função materna na sociedade contemporânea, imbricadas nas identidades do mundo líquido moderno de Zygmunt Bauman. Como ponto de partida e de chegada, ocupamos nosso olhar e escuta à trama e ao drama da tríade de personagens maternas do filme *Que horas ela volta?*, direção e roteiro de Anna Muylaert, coprodução Globo Filmes, Gullane e África Filmes – 2015.

O filme trata de uma família nuclear, o casal José Carlos (Lourenço Mutarelli) e Bárbara (Karine Teles) e o filho, Fabinho (Michel Joelsas). Na propriedade do casal reside há muitos anos a empregada doméstica Val (Regina Casê), que é “*praticamente da família*” e é solicitada continuamente: “*Val, traz o sorvete*”; “*Val traz água*”; “*Acende a piscina, por favor*” (MUYLAERT, 2015). A maior parte da ambiência da trama ocorre em espaço doméstico (predominantemente na cozinha, na área de serviço, no quarto dos fundos e na piscina. Esta última, quase sempre vista desde a cozinha ou da área de serviço), sendo o principal espaço de circulação das personagens, a mansão do Morumbi, bairro paulistano de classe média alta.

Até Jéssica (Camila Márdila) chegar, sabe-se muito pouco sobre Val, sua identidade é pouco revelada. Sua existência é reduzida à força do seu trabalho, uma vez que sua vida se encontra muito atrelada à dos seus patrões. Na narrativa, Jéssica atua como força opositora ao conflito que se instaura com sua presença, visto que ela desestrutura a paz e gera tensão quando chega. Essa oposição (transformadora) se torna latente tanto no confronto com a ideologia dos patrões, quanto à visão de mundo de sua própria mãe.

A partir de diversos aspectos, é possível verificar tensionamentos, isto é, o elemento estruturador do conflito. As brechas oriundas da classe hegemônica podem ser verificadas na narrativa, desde a acolhida intencional (com objetivo de obter vantagem sexual) do patrão, até as oposições e delimitações espaciais impostas pela patroa, que literalmente barbariza a relação que estabelece com Val e Jéssica.

Em uma das primeiras cenas do filme, surge o questionamento do filho da patroa “– Onde ela tá? Cadê minha mãe? Que horas ela volta?” (MUYLEAERT, 2015), e a resposta é dada por meio de um forte abraço da empregada ao garoto Fabinho. No decorrer da narrativa, o questionamento é reiterado, desta vez por Jéssica, a filha de Val: “– Te achava tão rica, toda arrumada. Chegava lá (em Pernambuco) e vinha embora e eu perguntava: que horas ela volta?” (MUYLEAERT, 2015).

É fato que as narrativas cinematográficas são reconhecidas também por sua capacidade de, historicamente, pautarem aspectos das sociedades nas quais estamos inseridos e de constituírem modelos de identidade cujas práticas são aceitas ou validadas socialmente de acordo com o contexto da época. Esses modelos de identidade, pensando na psicanálise, trazem traços do desejo, ou seja, dos conteúdos mais primitivos do sujeito desejante, ora reprimidos, que se manifestam via sintomas e evidenciam, também, traços da subjetividade do sujeito.

Tais considerações nos mobilizam a refletir sobre de que maneira as noções de identidades e desejo produzem sentidos nas personagens maternas de *Que horas ela volta?* Essas mães, embaçaçadas na e pela função materna do cuidado, cuja fala possibilita à criança o acesso ao mundo simbólico, nos levam a pensar que a maternidade não necessariamente é desejo, visto que um traço deste é uma relação intrínseca com a falta que indica a necessidade de alcançar um preenchimento inalcançável mediante experiências de satisfação, atualizando, assim, frustrações diante de desejos não realizados.

Estratégias metodológicas: articulações entre análise fílmica e interdisciplinaridade

Para analisar o filme, adotamos como estratégia metodológica a análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (1994). Conforme os autores, analisar um filme consiste em decompor. O processo dessa decomposição é dividido em duas etapas: primeiro descreve-se e, na sequência, analisa-se as relações entre os elementos decompostos, interpretando-as. O objetivo da análise é explicar e esclarecer o funcionamento de uma determinada obra (ou cenas). Assim, adotamos como procedimentos assistir ao filme, ler críticas, artigos e comentários de modo atento e metódico, articulando aos pressupostos teórico-metodológicos adotados, com o objetivo de desvelar com inteligibilidade o objeto, observando, por exemplo, conflitos dramáticos, sociais, políticos, ideológicos e psicológicos que se estabelecem entre as personagens. A partir disso, demos nossa versão de olhar às personagens maternas, destituída da tentativa de entender e explicar as intenções de Anna Muylaert. Fomos tocados pelo enredo e discutimos o que nos mobilizou, cada um com seu olhar, embora imbricados.

Ainda no que concerne à metodologia utilizada, esta investigação se propõe a estabelecer um empreendimento interdisciplinar a partir de discussões entre os conceitos de desejo

e identidade e, desse modo, analisar as três personagens maternas do filme, dando atenção à pluralidade de enfoques e tendências disciplinares que o objeto empírico compreende. As principais disciplinas mobilizadas são: i) a Psicanálise, cujo campo consiste em buscar o sujeito por meio do desejo e que transcende à pulsão. Para tanto, apresentamos uma noção de desejo e da função materna com certa atenção à “mãe suficientemente boa” de Donald Winnicott; ii) e o audiovisual como estratégia do campo da Comunicação na relação com o cinema e, em diálogo com os estudos identitários, evidenciando a centralidade e o (re)conhecimento do sujeito nas pesquisas em Ciências Humanas e Sociais.

Desse modo, ressaltamos a importância de estudos interdisciplinares que almejam romper com a especialização demasiada e que integram conteúdos, diferentes perspectivas e práticas de cada disciplina, capazes de lidar com problemas complexos, a fazer conexões e lidar com as possíveis contradições (FAZENDA, 1998). Almejamos neste trabalho partir de uma atitude interdisciplinar, uma vez que os fenômenos aqui analisados mobilizam o pensamento complexo, conforme propõe Edgar Morin (2008).

Para Morin, autor da epistemologia da complexidade, o pensamento complexo consiste em questionar o paradigma da razão e a ciência como um modo fundamental de interpretar a realidade. O objetivo desse pensamento é religar os conhecimentos dispersos e integrar cultura científica e cultura humanística. Segundo o autor, na complexidade devemos contextualizar cada acontecimento, pois as coisas não acontecem separadamente.

Identities e desejo: contextos de onde se vê e se analisa a narrativa e a realidade

Os processos identitários são compreendidos como relacionais e situacionais e, conseqüentemente, como produtos e produtores de contextos histórico-sociais. Isto significa dizer que os

contextos são produzidos pela dinâmica de distribuição de poder entre os indivíduos e grupos sociais e pelas normas que a norteiam (CUCHE, 2012).

Os contextos e situações sociais são, também, elementos que participam da construção e redefinição das fronteiras de marcadores sociais/simbólicos. Estas fronteiras são socialmente construídas e são permanentemente ressignificadas. Muda-se o contexto, mudam-se as identidades, e vice-versa. O sentimento de pertencimento é produzido em situações ou contextos em que indivíduos orientam suas ações a partir de outros indivíduos com os quais mantêm relações de disputas mediadas por normas. São estas relações produzidas na e por meio das situações ou contextos que possibilitam pensar os processos identitários como relações de poder.

Na sociedade caracterizada pelo descentramento, fluidez e ambivalência, os contextos estão intimamente relacionados à produção de uma multiplicidade de vínculos sociais. É próprio do mundo contemporâneo o fato de existirem diversos pertencimentos socialmente legitimados, vejamos, por exemplo, os fluxos migratórios (Val e Jéssica migram de um estado a outro), em que o pertencimento é modificado de acordo com o contexto.

As questões descritas acima nos permitem assinalar que as identidades são passíveis de serem estudadas quando percebemos um dado processo social, a partir da evidência de componentes inter-relacionados: os atores sociais, as disputas, as normas e os contextos.

No filme, a diretora Anna Muylaert parece apreender as circunstâncias objetivas que lhe permitiram imaginar a construção de tais personagens (que podemos fazer um paralelo com o conceito de atores sociais). Ainda que as três personagens aqui analisadas tenham características específicas, é possível entendê-las como generalizações feitas pela autora ao papel de mãe, evidenciando um certo embaraço entre elas. Uma espécie de linha tênue entre

liberdade artística e aparente sensibilidade sociológica que se dá por meio das aproximações da conjuntura política, social e cultural do país em diálogo com a temporalidade fílmica.

Nesse sentido, pensar a narrativa cinematográfica, conforme propõem Gaudreault e Jost (2009), é questionar sobre quem narra o filme, uma vez que não há narrativa sem que haja uma instância que a narre. É buscar saber onde e por quem o discurso é produzido. Afinal, quem narra costuma narrar a partir da sua experiência e visão de mundo, uma vez colado à própria falta e ao (im)próprio desejo.

Para a psicanálise, o desejo pode ser visto como falta que jamais será resolvida, traço de um sujeito desejante que busca incessantemente suprir essa falta. Essa busca imprime ao sujeito um certo sentido, ou seja, o gozo diante daquilo que não será alcançado, apesar das tentativas. Dessa maneira, segundo Freud (1996), a insatisfação é o que mobiliza o sujeito à busca pela felicidade plena, jamais alcançada. E é justamente esse jamais que orienta a pulsão de vida, diante de uma falta que atravessa o sujeito e o faz, uma vez destituída de aparente sentido, buscar formas de satisfação, de prazer: o gozar o gozo.

Cabe ressaltar que, ao longo de sua trajetória, desde a sua invenção no século XIX, o cinema tem criado mundos e lugares narrativos que nos levam ao gozo, e suas representações tematizam experiências e vivências de personagens, ao mesmo tempo em que apresentam o contexto do universo representado, conforme observaremos no tópico que segue.

Personagens maternas: ambiguidades e ambivalências

O mundo é ambivalente, embora seus colonizadores e governantes não gostem que seja assim e tentem a torto e a direito fazê-lo passar por um mundo não ambivalente. As certezas não passam de hipóteses, as histórias não passam de

construções, as verdades são apenas estações temporárias numa estrada que sempre leva adiante mas nunca acaba. Mais nada? Muita astúcia foi utilizada e muito veneno destilado em relação à ambivalência – esse flagelo de toda intolerância e de toda pretensão monopolística (BAUMAN, 1999, p. 189).

A noção de ambivalência proposta por Zygmunt Bauman apresenta situações múltiplas e existenciais. No amplo e complexo universo da maternidade, é fato, não se trata de uma experiência igual para todas as mulheres. Uma infinidade de aspectos sociais e subjetivos impacta o exercício da maternidade. Bauman (1999) sugere experimentar a ambivalência como intrínseca à constituição humana. Cotidianamente nos deparamos com ambivalências existenciais que nos desafiam. No contexto da maternidade, tal situação também se revela na complexidade, atualizando a falta.

Antes de descrevermos e analisarmos a tríade de personagens cabe ressaltar que toda e qualquer narrativa de ficção se constrói a partir de alguns elementos essenciais que estruturam o audiovisual: personagem, ação e conflito.

No que se refere à personagem – elemento da narrativa que elegemos para análise neste trabalho –, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988, p. 215) exprimem que é a categoria fundamental da narrativa, uma vez que ela “[...] evidencia sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos”. A personagem pode ser entendida ainda como uma figura humana (ou um ser) que seja obra da imaginação do autor. É também em Reis (2017), especialista em Estudos Narrativos, que reiteramos que a personagem não é um componente estático na narrativa. Em diferentes tempos culturais, a personagem manifesta-se como entidade potencialmente dinâmica, isto é, como um conceito em movimento. Para o autor, a personagem sobrevive como categoria narrativa e como conceito operatório que nos relatos em ambiente

eletrônico continua fazendo sentido. Esse sentido não se origina no vazio, sem referências e sem passado, mas ancorado em outras narrativas, em geral literárias, que desde o século XIX antecipam atributos próprios da personagem em ambiente eletrônico.

Reis (2017, p. 131) cita Rita Felski para reiterar seu pensamento: “Sem dúvida, uma certa concepção daquilo que constitui uma personagem – uma ideia de personalidade unificada, imutável, intrínseca ou impermeável – não é mais sustentável, no plano teórico ou histórico”. A personagem transcende representações, contextos sociais, linguagens narrativas não literárias e fílmicas, como é o caso das personagens maternas da obra *Que horas ela volta?*

Essa dinamicidade que caracteriza o perfil de personagens, caracteriza também as identidades dos sujeitos. É comum que as identidades se deem por meio de representações em um conjunto de marcadores identitários como nome, profissão, gênero, origem, corpo, características que contribuam para descrever o sujeito. Tais elementos, conhecidos também como marcadores sociais de diferença, proporcionam distinguir os sujeitos e devem ser compreendidos em suas particularidades e em suas intersecções. Esses marcadores e suas características classificatórias são produzidos nas práticas cotidianas e contribuem para delinear os modos de ser dos indivíduos.

Na construção de personagens, esse processo ocorre de modo bastante similar. Entre outros, recebem classificações diferentes de acordo com o nível de atuação e de importância. Personagens que se destacam pelos atos heroicos, por exemplo, são chamadas de protagonistas, aquelas que se relacionam pelo seu caráter de oposição, as antagonistas, e as secundárias, que não se destacam tanto quanto as primárias, mas que dão suporte à trama.

Em *Que horas ela volta?*, as personagens Val, Bárbara e Jéssica são mulheres e mães com perfis e arquétipos bastante distintos: classe, cor, origem, formação, visão de mundo, entre outros.

No entanto, identificamos pelo menos dois traços que as unem. Na maior parte do filme são representadas como mulheres aguerridas e, por diferentes trajetórias e contingências, são mães ausentes.

A ausência de Val para com a filha Jéssica se dá por necessidade de migrar em busca de sobrevivência; na construção arquetípica de Bárbara, a ausência para com seu filho Fabinho pode ser compreendida por meio do fator profissional e, de algum modo, se aproxima daquilo que se denomina de um perfil de mãe moderna, alguém que tem objetivos próprios, cujo papel social não se restringe exclusivamente ao papel da maternidade. No que se refere a Jéssica, a ausência para com seu filho Jorge é justificada pelo “desejo” manifesto de ser aprovada no vestibular e cursar Arquitetura em uma das principais universidades do país, servindo, em certo sentido, como tentativa de apaziguamento da falta. Em busca da realização desse “desejo”, migra de Pernambuco para São Paulo, sem se dar conta, provavelmente, de que está repetindo a mãe. Vejamos a construção de cada uma dessas três personagens na narrativa.

Val é a empregada doméstica que migra para São Paulo deixando sua filha Jéssica, ainda pequena, em Pernambuco aos cuidados de outra mulher, para suprir o sustento econômico e a garantia de subsistência à filha. Inicialmente, Val trabalha na casa de Bárbara como babá, depois como doméstica. Na mansão, exerce a função da identidade feminina materna. É ela quem cuida, protege e dá afeto, e não somente ao filho da patroa, mas também à figura fragilizada do patrão. Esses dois papéis evidenciam-se ambivalentes, uma vez que lhe resta como alternativa a busca por soluções rápidas de modo a amenizar a fluidez dos acontecimentos.

Bárbara é a matriarca da família que entregou seu único filho aos cuidados da babá/doméstica. Em certo sentido, aqui também há uma repetição: o outro é quem tem de cuidar. Quando precisa de aconchegos e diálogos, seja na infância ou na juventude, seu filho Fabinho busca por Val. A família de Bárbara evidencia-se

desestruturada, seus integrantes participam pouco da vida um do outro. Mãe, pai e filho estabelecem pouquíssimos diálogos durante toda a narrativa, e quando isso ocorre, são poucos afáveis entre si, há muitos descompassos. O filho de Bárbara, tal como a filha de Val, fica à espera de “que horas” sua mãe “volta” para ele, para casa e para sua vida. A visão de mundo de Bárbara entra em colapso quando Jéssica é aprovada no vestibular e seu filho não.

Jéssica é a filha que Val precisou deixar em Pernambuco em busca de melhores dias em São Paulo. Durante muitos anos Jéssica questiona que horas sua mãe “volta”. Quando jovem, Jéssica resolve procurar por sua mãe em São Paulo, ela o faz porque pretende prestar o vestibular de Arquitetura na Universidade de São Paulo, seu sonho de conhecimento e de aspiração social. A chegada de Jéssica incomoda a todos da mansão do Morumbi desde o início. Ela desejava ter uma moradia própria e se rebela contra as situações de humilhações, explorações e privações que a mãe sofre em seu dia a dia sem perceber, ou que ela acredita fazerem parte do seu trabalho e situação social. Em toda a narrativa Jéssica segue se impondo como alguém que não herdou os valores de classe da mãe. Jéssica, diferentemente de Val, teve acesso à educação formal e o privilégio de poder acessar conhecimento, o que faz dela uma jovem mãe com personalidade corajosa e “rebelde”, contrariando a convenção social de classe. Tal como sua mãe, mas com objetivo distinto, Jéssica também precisou, ou melhor, escolheu terceirizar a educação do seu filho pequeno.

Podemos pensar que as três mães têm algo em comum: não se caracterizam como mães suficientemente boas. Afinal, segundo Winnicott (1990), a mãe suficientemente boa identifica-se com a criança e se adapta às suas necessidades. Ou seja, é uma mãe que oferece o ambiente suficientemente bom para o ser humano vir a ser, permitindo à criança o desenvolvimento de uma vida psíquica e física, na qual ela possa experimentar um sentimento de continuidade da

vida, sinal da emergência de um verdadeiro *self*, de um verdadeiro eu, ao se construir a partir de suas tendências inatas.

O que vemos na trêsmães é um traço da mãe insuficientemente boa, ao expressarem a não capacidade de se identificar com as necessidades do (a) filho (a). Em busca por melhores condições de vida, entregam os filhos aos cuidados do outro. Desse modo, não se colocam à disposição da criança, não atendem às suas demandas, muitas vezes geradoras de angústias, e demonstram pouco amor. Em seus discursos manifestos, embora haja menção ao sacrifício próprio para um dia ser capaz de oferecer algo melhor às crianças, justificando o abandono, podemos dizer que os filhos das mães foram privados de um gozo diante da escolha de gozo dessas mães, o que nos faz pensar que a maternidade não necessariamente é desejo.

Contexto líquido moderno: a maternidade em *Que horas ela volta?*

De modo bastante diferenciado, o exercício da maternidade encontra-se presente na vida das três principais personagens femininas do filme. Apesar de a narrativa ter por principal abordagem a desigualdade social no Brasil, a experiência da maternidade dessas mulheres – delineamento que privilegiamos neste estudo – transborda as questões de classe, operando na interseccionalidade entre gênero, raça, lugar de origem. O filme mobiliza uma reflexão sobre os modos de maternar que são evidenciados em determinados contextos socioculturais, o que conseqüentemente conduz a significativas alterações no modo de ser mãe. Mães descuidadas por não cuidarem.

De modo geral, faz-se necessário considerar que os modos de ser mãe encontram-se diretamente articulados com o contexto da sociedade contemporânea, cuja fragilidade dos laços humanos é um fato. Conforme Bauman (2004), o mundo líquido em que vivemos reflete sua fragilidade de conceitos, de costumes, de ideais

estabelecidos e de ausência de uma abstração em concreto que delimite a estrutura do corpo social nas relações humanas. Disso decorre, analisa o autor, a insegurança e os conflitos que acarretam na frouxidão dos laços humanos. O ser mãe não está isento disto, visto que o maternar não se dá sem um contexto ou em um vácuo sociológico, pois se trata de desejo ou não desejo.

Desde a sua chegada, a seu modo, a personagem Jéssica questiona e viabiliza espaços e oportunidades ao contestar a dominação sofrida pela mãe, conforme podemos observar no fragmento do diálogo que segue:

Val: “– *Eu moro no serviço*”.

Jéssica: “– *Tu mora no quartinho do fundo da casa dos teus patrões?*” (MUYLAERT, 2015).

Um dos espaços conquistados por Jéssica na casa dos patrões da sua mãe é o quarto de hóspedes. Na sua concepção, enquanto visita, o quarto de hóspedes deveria ser destinado a ela. É a visão de mundo e o conhecimento de Jéssica que proporcionaram certa ruptura. Ela se percebe como alguém possuidora de direitos e isto valida que ela se sente à mesa dos patrões e também preste vestibular para a mesma universidade que o filho dos empregadores da sua mãe. O grande incômodo é que estes valores, que para Val as pessoas “*já nascem sabendo*”, para Jéssica são socialmente (re) produzidos, logo, podem também ser transformados.

Enquanto o distanciamento geográfico enfrentado por Val e Jéssica se deu por necessidade econômica, o de Bárbara e Fabinho é de outra ordem. Ainda que o aspecto financeiro atravessasse as duas situações, eles se dão de modo bem distintos. No reencontro inicial e tenso entre Val e Jéssica, a questão econômica entra em confronto com o papel da maternidade, de modo que Jéssica expõe a ausência da mãe, visto que ela não “voltou” e muito menos a educou.

Jéssica: “– Não é minha mãe não é nada, Sandra que me criou! Cê, não tem nada a ver comigo!” (MUYLAERT, 2015).

Val: “– Sandra lhe criou com o dinheiro que eu mandava todo mês pra ela. Pra pagar sua escola, pagar seu dentista. Sandra ficou com a parte boa, Sandra ficou junto de tu e eu aqui só trabalhando, ralando, tá me ouvindo? Ham... Sandra que é tua mãe. Sandra, a conta da Sandra sabe quem que mandava o dinheiro todo mês! Ham..., tô cansada sabe, de ficar ouvindo este tipo de coisa. Tô cansada!” (MUYLAERT, 2015).

Val, aquela que cuida de todos, também requer cuidados. No caso de Bárbara e Fabinho, o fator econômico pode ser entendido por meio do privilégio de pertencer a uma classe que possibilita viver e não sobreviver. A produção dessa identidade pode ser descartada com a mesma facilidade com que se troca de roupa. Quando não estiver mais feliz com o seu “eu”, *self*, o indivíduo pode descartá-lo e comprar um novo, ir para a Austrália (como fez Fabinho), por exemplo, dada a possibilidade na fabricação de “eus” distintos quando for necessário e dependendo do poder de compra do consumidor.

A identidade é alterada conforme o sujeito é representado ou interpelado. Para Bauman (1998, p.114), “[...] o eixo da estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe”. Para problematizar a hierarquia social contemporânea, na perspectiva do mundo líquido e pós-moderno, Bauman (1998) faz uso de uma metáfora interessante: o autor faz a distinção entre turistas e andarilhos (ou vagabundos). Para o sociólogo, enquanto o turista se move com a finalidade de ter novas experiências com a garantia da volta, o andarilho, por sua vez, é duramente desafiado com realidades difíceis, viaja à força, porque não têm opções, inclusive sem ter, muitas vezes, para onde voltar.

Os vagabundos, porém, sabem que não ficarão por muito tempo, por mais intensamente que o desejem, uma vez que em lugar nenhum em que parem são bem-vindos: se os turistas se movem porque acham o mundo irresistivelmente atrativo, os vagabundos se movem porque acham o mundo insuportavelmente inóspito (BAUMAN, 1998, p.117-118).

Ao migrar, Val não o faz a passeio ou como uma mera viagem, mas em busca de melhorias de vida, ou de (sobre)vivência.

Retomando o desfecho da narrativa e em diálogo com o questionamento feito no título do filme, o *Que horas ela volta?* sugere uma espécie de apelo, como em um *vir-a-ser*, espera-se que as mães retomem e assumam seus papéis maternos, de fato e de direito dentro do que é e foi estabelecido e construído sobre o ser mãe na sociedade contemporânea, independentemente do desejo.

Isso significa dizer que a escolha de se tornar mãe passa pela renúncia de algum desejo, uma vez que é preciso investir a libido (energia sexual, portanto vital) em um novo suposto objeto de desejo. E essa fração da libido será retirada de algum objeto de desejo, atualizando a incompletude do sujeito e, equivocadamente, a sensação de vazio se manifestará, potencializando a frustração diante da privação de algum gozo. O processo de construção da identidade se dá no interior de contextos sociais que determinam a posição dos sujeitos e por isso mesmo norteiam suas representações e suas escolhas (CUCHE, 2012, p. 192), inclusive as de gozar ou não gozar. Desse modo, podemos compreender os contextos sociais como elementos que participam da construção e redefinição das fronteiras e marcadores sociais.

Os marcadores sociais podem ser entendidos como elementos simbólicos associados ao processo de noção de pertencimento, isto é, construídos por meio das relações sociais, resultantes de relações

de forças entre eles, cuja origem encontra-se nas práticas sociais, como, por exemplo, costumes e normas sociais.

No filme, o enfrentamento em busca por oportunidades e espaços ocorre com a chegada da personagem Jéssica, que questiona a todo o momento a dominação imposta à sua mãe. A narrativa torna evidente em muitas cenas quando a personagem vai conquistando e ocupando espaços. Jéssica, literalmente, rompe com delimitações de espaço que regem as relações entre patrões e empregados e extrapola a fronteira demarcada do quatinho dos fundos e da área de serviço. O patrão e seu o filho fazem um *tour* para apresentar a casa a ela, momento em que discursivamente ela analisa a arquitetura da casa, os gostos e costumes dos patrões. Observa-se desse modo, o consumo cultural como espaço fundamental para a constituição da identidade cultural de classe. A personagem não se limita a expor o que pensa e conhece. Ao se dar conta de que a casa dispõe de um quarto de hóspedes, manifesta seu “desejo” e, com o consentimento do patrão da sua mãe, se apropria do quarto, afinal, nele ela teria onde estudar, diferentemente do quatinho que dividiria com sua mãe, sem escrivaninha e com o colchão no chão financiado pela dona da casa “especialmente” para ela, marcando, ambivalentemente, o seu lugar do gozo.

As transgressões da Jéssica não param por aí: ela se alimenta na mesa dos patrões com ou sem permissão, usufrui do sorvete especial de chocolate com amêndoas de Fabinho, do suco de limada-pérsia preparado a contragosto por Bárbara, faz uso da piscina. Parece tentar recuperar o gozo que supostamente lhe era de direito na infância: o cuidado. O ponto alto da sua transgressão pode ser considerado a ousadia em prestar vestibular para o mesmo curso e a mesma universidade (ambos elitizados) que o filho dos patrões da sua mãe. Jéssica se posiciona e, paulatinamente, vai desconstruindo a dominação dos valores de uma classe ao gerar, na convivência doméstica, profundos desconfortos cotidianos, não somente a

Bárbara, mas também à sua mãe, a quem faz questão de evidenciar que sua visão de mundo é totalmente oposta à sua, embora se assemelhe no que se refere ao cuidado do filho.

O diálogo entre Jéssica e Val exemplifica bem este aspecto fronteiriço. Ao ser interpelada por Val sobre seu comportamento na casa dos seus padrões, Jéssica questiona:

Jéssica: “– Não sei onde você aprendeu estas coisas que fica falando, não pode isto, não pode aquilo. Tá escrito em livro, como é que é? Quem te ensinou? Tu chegaste aqui e ficaram te explicando estas coisas?” (MUYLAERT, 2015).

Val: “– Isso aí ninguém precisa explicar não, as pessoas já nascem sabendo o que pode e o que não pode. Tu parece que é de outro planeta!” (MUYLAERT, 2015).

Jéssica põe em evidência que os fatos e relações sociais não estão dados, mas socialmente construídos, podendo ser ressignificados. O posicionamento que se observa em Jéssica se aproxima bastante do modo de caracterização do sujeito pós-moderno, enquanto o de Val possui fortes aproximações com as características da sociedade moderna.

Hall (2001) esclarece que é exatamente esta característica da identidade moderna, isto é, a confiança numa estrutura sólida, que é esfacelada no auge da modernidade e, como consequência, propicia o indivíduo em um sujeito fragmentado “[...] composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2001, p. 12). Ao que tudo indica, a concepção de Jéssica não deve haver distinção entre padrões e empregados, e muito menos com “visita”.

No início da sociedade moderna, a identidade era construída com bases sólidas seguindo a lógica da racionalidade instrumental, com objetivos referentes às bases sociais da época. As classes sociais estavam entre as formas de se construir a identidade, e isto era reiterado a partir do comportamento equivalente à classe a que o indivíduo pertencia. Nessas condições, a distinção identitária era determinada e muito sólida. Um burguês se comportava e assumia seu papel de burguês, o proletário, por sua vez assumia durante toda a sua vida seu papel produtivo desempenhado na divisão social do trabalho. Cada classe tinha seu comportamento específico bem definido, a formação profissional, por exemplo, era preestabelecida e a base familiar era normalmente sólida.

Importante ressaltar que o desejo pode ser visto como pulsão sexual ao lhe atribuirmos uma intencionalidade orientada para um objeto fantasiado (NASIO, 1995). Para a psicanálise, o desejo não é algo a ser necessariamente realizado, pois é falta insaciável que leva o sujeito, na condição de desejante, buscar incessantemente saciá-la. Neste sentido, a maternidade pode ser tida como uma forma ou tentativa de se saciar a falta e, assim, alcançar a inalcançável felicidade plena. Uma fantasia que, caso se tornasse realidade, levaria à morte do sujeito desejante.

Considerações finais

Neste estudo, trabalhamos a hipótese que, no contexto da sociedade contemporânea, a busca pela identidade materna, diante de uma almejada identidade comum, homogênea, torna-se inviável, visto que a identidade se constrói na diversidade, na diferença e na fragmentação do sujeito diante da pluralidade de formas de ser mãe nas práticas cotidianas, social e culturalmente, atravessada pelo desejo.

Desse modo, as questões que o filme nos coloca permitem introduzir diversos aspectos que permeiam contemporaneamente

a complexidade do que é ser mãe. O filme expõe uma configuração de poder por meio de uma estratégia enunciativa ao demonstrar que as identidades dos sujeitos são construídas na diferença, em uma relação binária entre classes, mãe e filho, patrão e empregado, entre outras, suportadas pelo desejo do outro e pelo (im)próprio desejo, quando lhe atribuímos, conforme dito, uma intencionalidade orientada para um objeto fantasiado.

Excluindo a possibilidade de fazer julgamentos de valores individuais dessas personagens maternas, e almejando operar em uma escala sociológica, o perfil das três personagens conduz a pensar que o espaço público torna-se cada vez mais esvaziado das suas funções, uma vez que recai sobre os próprios indivíduos a responsabilidade de darem uma solução biográfica para problemas que muitas vezes referem-se à dimensão maior do tecido social.

No desfecho da narrativa, a espera dos filhos se concretiza em parte, ou seja, a hora, a chegada, não efetiva por completo. Jéssica, filha de Val, por caminhos poucos convencionais, encontra sua mãe em uma temporalidade não somente de horas, mas de um lar que é montado e construído de materialidades, simbolismos e relações, e lá uma nova vida, ainda que na pobreza, é possível ser vivida sem as opressões dos patrões.

A Jorge, filho de Jéssica, ficam expressos os traços de desejo e a promessa da avó Val em financiar a viagem da filha a Pernambuco para buscar o neto, o que Val não fez com a filha. Avó e mãe celebram antecipadamente e não veem o momento de que esta hora aconteça: uma espécie de redenção das mães insuficientemente boas?

A hora de chegada da mãe de Fabinho sugere não se efetivar, pelo contrário, ela é postergada para, quem sabe, um segundo plano. Para amenizar o “sofrimento” do estudante (que não estuda, mesmo tendo, aparentemente, todas as condições para tal) que teve uma pontuação baixíssima no exame do vestibular, a alternativa da mãe

foi compensar o filho com uma viagem à Austrália. Enquanto a mãe justifica a viagem com o aprendizado em inglês, também uma espécie de redenção, a busca efetiva do filho é pelas praias australianas, em uma forte representação do sujeito pós-moderno, perdido em sua trajetória. Na modernidade líquida, as buscas desejadas pelos sujeitos são aquelas para se inserir numa sociedade cada vez mais seletiva econômica e socialmente.

Atravessadas pelo desejo, não necessariamente o da maternidade, essas mães muito provavelmente escolheram forjar a própria felicidade, sustentando um traço de esperança e redenção ao se colocarem no lugar de quem sacrificou a própria felicidade em nome da felicidade do outro. Uma renúncia que está na base de qualquer escolha. Sô se esqueceram de perguntar se o outro está disposto a renunciar o lugar de Filho da Mãe. Afinal, toda escolha pressupõe a renúncia a algo e/ou a alguém, instaurando assim a frustração, pois o que se renuncia ainda é, em certo sentido, um embaçado objeto desejado.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru: Edusc, 2012.
- FAZENDA, Ivani C. Arantes (org.). **Didática e interdisciplinaridade**. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**, 1927-1931. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

GANCHO, Candida Vilares. **Como analisar narrativas**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2002.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. 1. ed. Brasília: Editora da UnB, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro: Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?**. Produtor: Fabiano Gullane; Caio Gullane; Debora Ivanov e Gabriel Lacerda. Roteiro: Anna Muylaert. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Gullane; África Filmes; Pandora, 2015.

NASIO, Juan-David **Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**, v. 52, n. 2, p. 129-136, 2017. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.29161>

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

WINNICOTT, Donald Woods. **Natureza humana**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

A MATERNIDADE E A FORMAÇÃO DE PARENTESCO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO



Jack A. Draper III

As famílias brasileiras têm incorporado parentes não biológicos desde a época colonial². As empregadas domésticas têm sido uma presença comum nas famílias da elite e da classe média, muitas vezes desenvolvendo elos afetivos apertados com os membros da família especialmente o relacionamento quase materno entre as babás e as crianças.

Alternativamente, as crianças das empregadas domésticas ganharam às vezes o papel de afilhados/as dos empregadores de seus pais – um relacionamento paternalista e frequentemente, mas não sempre, mais distante (e com certeza mais desigual).

A teoria de fazer parentesco (*making kin*) de Donna Haraway (2016) pode nos ajudar a considerar o desenvolvimento dessas formas de parentesco do jeito que se formaram e que foram representadas no cinema em anos recentes. O estado em evolução de laços de parentesco entre as famílias nucleares da elite/classe média e as famílias de suas empregadas entende-se, sob este olhar, como uma invenção de parentesco (*kinnovation*) em que práticas novas de tornar-

2 Uma versão anterior deste capítulo foi publicada em inglês no livro *Woman-Centered Brazilian Cinema: Filmmakers and Protagonists of the Twenty-First Century* (DRAPER III; RÉGO, 2022).

se família uma à outra se estabelecem no Brasil contemporâneo. *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) e *Campo Grande* (KOGUT, 2015) são dois filmes de cineastas engenhosas com uma sensibilidade aguda em relação à invenção de parentesco no São Paulo e no Rio de Janeiro de hoje. Os filmes seguem duas trajetórias distintas de mulheres e crianças fazendo parentesco no contexto social heterogêneo de empregadores e empregados domésticos.

Que horas ela volta? aborda o processo de empoderamento de uma babá em relação à família que emprega ela, através de uma catalisadora, a influência de sua própria filha – uma moça que tinha crescido fora das relações hierárquicas do lar familiar elite. É um processo duplo de tornar-se igual a parentes adotivos e tornar-se mãe de crianças, relacionadas biologicamente ou não. Um processo inverso se estabelece em *Campo Grande*, em que uma mãe de classe média tem que substituir a filha de uma antiga empregada, cuidando de um menino e uma menina pobres no lugar dela enquanto as crianças buscam essa mulher, a mãe biológica deles. Repensarmos a terminologia nietzschiana de “tornar-se duro/a” e “tornar-se mole” pode nos ajudar a teorizar esses processos em termos psicológicos-afetivos (BULL, 2014, p. 143-147). Enquanto Val (Regina Casé), em *Que horas ela volta?*, tem que “tornar-se dura” de certa maneira para conseguir uma identidade mais empoderada como mãe, Regina (Carla Ribas), de *Campo Grande*, tem que “tornar-se mole” para fazer parentesco com as crianças que aparecem na porta dela precisando de seu carinho.

A tendência geral representada é uma progressão no sentido de formas mais igualitárias de parentesco, mesmo quando os personagens continuam a lutar com o legado pós-colonial da hierarquia de classe social no Brasil.

Que horas ela volta?: Fazer parentesco por meio de tornar-se dura

Uma consideração do arco de personagem de Val, a personagem principal de *Que horas ela volta?*, revelará um processo de formação de parentesco que depende do desenvolvimento pessoal dela de uma situação mais dependente como um habitante quase-familiar do lar a uma situação mais autônoma num lar com sua filha e seu neto biológicos. A vida profissional de Val é uma vida comum para as babás do Brasil, requerendo que ela esteja distante da sua própria criança, Jéssica (Camila Márdila), para cuidar da criança de uma família rica. Também típico é o relacionamento que ela forma com seus empregadores, Bárbara (Karina Teles) e Carlos (Lourenço Mutarelli), os pais do protegido dela, Fabinho (Michel Joelsas). Val já desenvolveu uma relação próxima e quase materna com Fabinho antes do começo da ação principal do filme, quando Fabinho é adolescente. Por outro lado, a relação de Val com Jéssica sofreu da sua separação dela, enquanto Val trabalha em uma cidade diferente e raramente visita esta filha biológica. Principalmente por razões econômicas, Val está na situação de dedicar mais de seu tempo e sua energia sendo um quase-membro dessa família rica, que ela pode dedicar à sua própria filha. Enfatiza-se a natureza “quase” desse relacionamento familiar com os empregadores ao longo do filme inteiro através das lembranças da cisão socioeconômica que separa Val e sua filha Jéssica da família dos empregadores.

A figura da babá, especialmente a babá negra, era importante nos lares brasileiros mais privilegiados, e interessante aos artistas estrangeiros, desde pelo menos o século 19. Mesmo então, na época de escravidão, ela era uma figura contestada. Segundo Lilia Moritz Schwarcz,

Às vezes, obras visuais expressavam uma escravidão romântica e sentimentalizada. Nesses casos, os pintores enfatizaram os laços

de “carinho” que supostamente se formaram entre babás escravizadas e as crianças de que elas cuidavam. Isso foi um tipo de realidade exótico e até oficial (e quase impossível). Esses retratos românticos e sentimentais existiam em contraponto a outro tipo de imagem de babás negras no começo do século 19. Estas imagens utilizavam o mesmo símbolo como um exemplo da violência da escravidão, usando a imagem desta mulher obrigada por força a fazer o trabalho de maternidade para denunciar os horrores internos do sistema. (SCHWARCZ, 2018, p. 983, traduções de inglês pelo autor, aqui e abaixo).

Mais recentemente, no campo de cinema documentário, o curta *Babás* (2010), de Consuelo Lins, enfatiza o legado problemático deste “trabalho de maternidade” subalterno nas relações hierárquicas, mas íntimas, das mulheres negras da classe operária com as crianças de que cuidam e com seus empregados, os pais de ditas crianças. Lins até captura em filme as fotos do álbum da sua própria família na época da sua juventude, e também inclui cenas de vídeo caseiro, para demonstrar que a babá dela mesma sempre foi representada marginalmente pelos fotógrafos e cinegrafistas da família nas margens das imagens, ou excluída delas, apesar do *status* supostamente familiar da babá.

Tanto esta perspectiva cinematográfica do século 21 quanto os quadros divergentes do século 19 lembram de uma anedota frequentemente repetida pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, sobre um comentário ele ouviu uma vez de uma mulher empregada na casa de uma família rica. Depois de o empregador da empregada dizer durante o jantar que ela era tida como um membro da família, a empregada disse em particular a Lula na cozinha que, se ele quisesse saber realmente se ela era considerada membro da família, devia perguntar ao empregador se ela seria mencionada no seu testamento.

Portanto, desde antes do começo do Brasil como um estado-nação independente duzentos anos atrás, e até os dias atuais,

podemos encontrar uma tensão relativa ao papel de mulheres pobres, negras ou mestiças, nas famílias da classe média ou elite, uma tensão relacionada à percepção de hipocrisia na afirmação de que elas sejam membros – ou quase membros – da família.

No que diz respeito à baba em *Que horas ela volta?*, a diretora e roteirista Anna Muylaert toma o passo importante (semelhante a Lins) de fazer dela a sua personagem principal, centrando a história ao redor de uma figura tipicamente marginalizada nas narrativas da elite e da classe média. Contudo, no começo da história, achamos Val em uma situação desempoderada em relação à família para qual ela trabalha como babá residente. Somente por um processo de reformação de seus laços de parentesco, ou *kinnovation*, é que Val consegue um *status* mais autônomo e empoderado na sua vida de trabalho e social. Isto envolve, simultaneamente, um processo psicológico-emocional de “tornar-se dura” em relação a seus laços de parentesco preestabelecidos e hierárquicos com a família de seus empregadores.

O processo de *kinnovation* de Val começa com a chegada de Jéssica, sua filha adulta jovem, para uma estadia temporária na casa onde Val trabalha. Esta introdução de um elemento novo em uma situação estável consiste nas duas primeiras partes da estrutura narrativa em três atos em que Muylaert tende a confiar nos seus roteiros, quando, segundo Leslie L. Marsh, “[...] ela empurra os protagonistas dela fora das suas rotinas confortáveis (mas insatisfatórias), forçando-os a enfrentar algum cenário novo que serve como o ponto de inflexão dramático (e às vezes trágico) e deixa esses personagens acordarem de várias maneiras a uma visibilidade nova ou um jeito novo de ser” (MARSH, 2017, p. 166).

A narrativa de *Que horas ela volta?* não é uma exceção a esta tendência, e faz sentido, pois possibilita uma estrutura de enredo empolgante sobre o empoderamento de uma mulher que está em uma posição subalterna na sua sociedade em termos de classe e gênero. Neste filme, há uma inversão de papéis em termos

de autoridade, no sentido de que a filha Jéssica mostra à mãe Val a maneira de tornar-se dura, mais autônoma, e resistente às demandas afetivas ambíguas e praticamente ilimitadas dos empregadores dela, além dos requerimentos materiais da economia doméstica, como a cozinha para a família e a limpeza da casa.

Ao longo do filme, Muylaert enfatiza os limites do espaço construído e as divisões sociais associadas dentro do lar burguês brasileiro. Muitas ondulações e ondas introduzidas por Jéssica nas águas inicialmente calmas da dinâmica social da casa são criadas pela maneira como ela demonstra muito pouca deferência às regras sociais hierárquicas – as que, ao contrário, a mãe e os empregadores dela tinham passado anos a reproduzir nas áreas codificadas por classe do seu espaço doméstico comum. Um exemplo logo no início do enredo é a maneira como Val fica em seu quartinho de empregada durante a noite, onde ela espera que Jéssica vá dormir quando for visitá-la. Logo depois de chegar, Jéssica observa que a casa tem um quarto de visitas desocupado, e aceita dormir lá quando o pai da família, Carlos, faz o convite.

Esse convite também revela a dinâmica de poder entre o marido Carlos e a esposa Bárbara – Carlos se sente livre para violar as regras relativas às divisões de classes sociais em seu lar sem consultar a esposa, e parece que Bárbara acha que tem de tolerar essas violações das regras a certo ponto, apesar de não concordar com elas. A situação financeira da família reflete esta dinâmica de poder e de gênero, já que Carlos revela mais tarde ser ele a fonte principal de renda da família, devido a sua herança grande.

O limite entre a cozinha e a sala de jantar é também enfatizado através da cinematografia, da atuação e do enredo. Assim como ocorre com o quarto de empregada, o filme estabelece que Val sabe que “seu lugar” é a cozinha, e a sala de jantar é o espaço que pertence à família dos empregadores. Outra vez o comportamento de Jéssica na casa fura esse limite social, minando-o de um modo que

causa muita ansiedade para Val e também para sua colega, a faxineira Edna (Helena Albergaria). No primeiro dia inteiro da estadia de Jéssica, Carlos está muito simpático com ela e acolhedor, expressando entusiasmo pelos estudos de arquitetura e convidando-a para almoçar na sala de jantar para conversarem mais. Val faz o almoço para eles e fica escutando atrás da porta da cozinha, junto com a colega Edna. Uma câmera fixa situada perto da pia da cozinha mostra o vão da porta da sala de jantar e como Val somente atravessa esse limite quando chamada por Carlos para arrumar a louça, mesmo que a própria filha dela esteja almoçando naquela sala.

Nesse lado da porta fechada da cozinha, no espaço designado para as empregadas domésticas, Edna e Val se pantomimam uma conversa sem palavras, ambas expressando ansiedade, até indignação, sobre o fato de a filha de Val estar violando todas as regras sociais que pensavam existir para uma filha de uma empregada doméstica, simplesmente por ter uma conversa fiada com Carlos na sala de jantar (veja a Figura 1). Mais um elemento do enredo que tem a ver com a comida e a cozinha é a advertência de Val a Jéssica, para que ela evite comer o sorvete “do Fabinho”. Depois de Val descobrir que Jéssica estava comendo e queria comer mais desse sabor de sorvete no congelador da família, Val adverte severamente a filha, dizendo-lhe que não deve comer o sorvete “deles”. Val sabe que, mesmo que Carlos esteja indiferente às regras para as classes sociais, no caso de Jéssica, a mãe da família, Bárbara, estará (no mínimo) chateada pelo fato de que Jéssica esteja comendo o sorvete especial de Fabinho. A preocupação com a perspectiva de Bárbara sobre a presença e as ações da Jéssica na casa é bem fundamentada, o que fica óbvio na tensão que surge quanto ao espaço da piscina da família no quintal.



Figura 1 – Val (Regina Casé) e Edna (Helena Albergaria) escutam, ao lado da porta da cozinha, a conversa da filha de Val com o empregador dela enquanto almoçam. (Permissão de Anna Muylaert)

Val demonstra já nos primeiros momentos do filme, mesmo antes do título, que ela considera a piscina um espaço restrito à família dos patrões e aos convidados. De fato, a piscina já se tornou um símbolo da respeitabilidade burguesa e do consumo conspícuo no cinema do século 21 do Brasil e da Argentina, em filmes como *À deriva*, de Heitor Dhalia (2011 [2009]), *Las viudas de los jueves*, de Marcelo Piñeyro (2010 [2009]), e *La ciénaga* (2015 [2001]) e *La mujer sin cabeza* (2009 [2008]), de Lucrecia Martel.

Em todos esses filmes, alguma forma de contaminação da piscina burguesa ocorre, o que sinaliza uma ruptura ou uma corrupção das normas da vida cotidiana da classe média. No começo de *Que horas ela volta?*, a piscina parece um lugar idílico para jogar do menino Fabinho, mas Val se recusa a entrar na piscina junto com ele, mesmo quando ele pede isso a Val e sendo ela a única pessoa no quintal. A piscina, então, estabelece-se como um espaço hierarquicamente codificado antes de qualquer outra coisa no filme, como um espaço que exclui os empregados e inclui somente os membros da família da casa e seus convidados, e podemos supor que estes são membros da mesma classe social. Depois desta cena

preliminar mais ou menos dez anos antes da ação principal do filme, a narrativa pula para os dias atuais, quando Jéssica vem visitar a casa pela primeira vez, depois de ter sido criada na casa de seus parentes na cidade nordestina do Recife.

No primeiro passeio de Jéssica pela casa, que ocorre pela noite, Carlos faz questão de ligar as luzes na piscina para ela admirá-la. Mais tarde no filme, Fabinho (filho de Carlos e Bárbara) está brincando na piscina com um amigo. Como brincadeira, Fabinho empurra Jéssica na piscina, e ela começa a jogar água nele e no amigo. Mais uma vez, esta cena em que Jéssica desafia uma barreira social causa ansiedade em Val, que não quer violar essas regras sociais da casa. Entretanto, a reação da Bárbara à entrada da Jéssica na piscina é mais extrema ainda. Até este momento, Bárbara não expressou abertamente seu ressentimento da liberdade relativa de Jéssica em transitar pela casa inteira, mas logo depois desta cena na piscina, Bárbara diz que viu um “rato” na piscina e que esta deve ser totalmente esvaziada (a propósito, a quantidade de água que Bárbara acha justo desperdiçar só por causa de sua intolerância é ofensiva, considerando que a ação ocorre ao mesmo tempo em que há uma seca severa em São Paulo).

Esse tipo de obsessão pela limpeza de piscinas se parece mais com as preocupações de uma mãe de classe média em um dos filmes argentinos mencionados acima. A personagem de Josefina (Claudia Cantero) fala muito sobre a limpeza das piscinas em que sua família nada, inclusive a preocupação dela com uma tartaruga que nadou em uma delas. Na narrativa do filme, a ansiedade dela pela contaminação é indiretamente associada à morte violenta de um menino indígena pobre. No caso de Bárbara, seu sentimento em relação a um corpo operário/pobre em sua piscina representa uma contaminação e é até mais óbvio, embora sem conotação fatal. Depois de ordenar que a piscina seja esvaziada, Bárbara toma uma medida mais direta e pede a Val que isole – ou melhor, coloque em quarentena – Jéssica no quarto de empregada, inclusive à noite, quando deveria dormir

ali junto a Val. Quando Val tenta convencer Jéssica a cumprir essas ordens, a tensão entre o desejo de Jéssica de tratamento igual e o desejo de Val de manter o *status quo* na casa dos patrões chega a um limite. Jéssica se sente traída pela mãe e vai embora buscar outro lugar para morar com amigos.

A partida de Jéssica vira um ponto de inflexão para Val. Os conceitos nietzschianos da fraqueza e da vontade de potência, e as tendências comportamentais de tornar-se mole e tornar-se dura (BULL, 2011, p. 143-47), são úteis para entender o processo transformativo que Val experimenta aqui. Acerta a crítica de Jéssica sobre a lealdade de sua mãe às regras dos donos por ser maior do que o amor por sua filha, o que força Val a escolher entre a compaixão e o amor por Jéssica, por um lado, e a manutenção da política afetiva do *status quo* na casa de Bárbara e Carlos, por outro. A vontade da Val de mudar-se é enfraquecida pelo hábito de longa duração de atender às demandas, tanto materiais quanto emocionais, da família dos patrões, pois ela tem que tornar-se dura contra essas demandas, enquanto mantém ou aumenta sua compaixão pela filha, preparando-se para um relacionamento futuro com Jéssica livre das restrições sociais de seu local de trabalho doméstico burguês. Val torna-se dura para a família de seus patrões a ponto de conseguir um *status quo* político-afetivo novo, em que sua própria família biológica é pelo menos tão importante quanto a família dos patrões. É importante notar que essa transformação não é uma reprodução da dinâmica de poder da família elite/burguesa, assim não chega a ser uma vontade de potência nietzschiana, porque não cria e reproduz sua própria subclasse como a família dos patrões. Além disso, Val escolhe aposentar-se da sua carreira de empregada doméstica e babá no fim do filme para criar um lar independente com Jéssica, e ainda que ela tivesse ficado com o mesmo emprego ou trabalho para outra família, a dinâmica afetiva ainda teria se transformado fundamentalmente.

A cena que claramente destaca esta mudança é quando Val decide pular na piscina e brincar (na água rasa quando a piscina se enche) enquanto deixa um recado para Jéssica, para provar sua solidariedade no ato de violar as regras e, portanto, sua fidelidade a sua filha biológica, em vez de seus patrões (veja a Figura 2). Val estabelece um limite e um sentido de proporção quanto ao trabalho afetivo que ela fazia para a família empregadora. Pois é nessa medida e nesse contexto interclasse que ela se torna “mais dura”, enquanto num vetor relacional diferente ela fica “mais mole”, mais compassiva a seus parentes biológicos: a filha Jéssica e o neto Jorge.



Figura 2 – Val finalmente se rebela contra a segregação de classes sociais no ambiente da casa de seus patrões, brincando na piscina proibida aos empregados. (Permissão Anna Muylaert)

Por estabelecer um lar com os dois, ela espera ajudar sua filha a evitar a necessidade econômica de morar longe do filho, situação que ela mesma viveu depois de dar à luz Jéssica. Nesse sentido, ela procura libertar as gerações mais jovens da família da “cadeia global de cuidado” que prende tantas empregadas domésticas no mundo, em que “a opressão delas facilita as condições melhores para as mulheres mais privilegiadas, que evitam (algum) trabalho doméstico e exercem profissões exigentes” (ARRUZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 37).

Sob essa luz, podemos entender o prazer que Val sente depois de mudar-se para um novo apartamento, em servir o café para Jéssica na sua própria cozinha, usando o conjunto de xícaras pretas e brancas. Originalmente, Val deu esse conjunto à patroa Bárbara, mas esta não queria usá-lo, talvez achando-o cafona. Então, Val reapropria o conjunto para seu próprio apartamento (um ato de “roubo”, do qual ela se gaba para impressionar e divertir sua filha).

A atuação e o diálogo revelam o fascínio de Val pelo conjunto de café, por sua aparência “linda” e “moderna”, e, mais importante ainda, pelo fato de que o desenho do conjunto incorpora tanto xícaras brancas em pires pretos, quanto xícaras pretas em pires brancos. Val adora que isso faz o conjunto de café ser diferente, e nas palavras dela para Jéssica: “diferente, que nem tu” (veja Figura 3). Também podemos achar um simbolismo duplo na mistura de xícaras brancas e pretas, de que Val provavelmente gosta de alguma maneira, ou pelo menos o que ressoa com a narrativa maior do filme. Primeiro, as conotações raciais das cores preto e branco, e o número igual de cada cor colocada em cima como xícara ou debaixo como pires (três de cada combinação), sugerem uma igualação do *status* social das raças (também associada com o *status* social das classes sociais).



Figura 3 – Val admira seu conjunto “moderno” de café e se gaba para Jéssica (Camila Márdila), dizendo que ela o “roubou” da patroa, Bárbara (Karine Teles). (Permissão Anna Muylaert)

Ao mesmo tempo, a dualidade de preto e branco, em vez de alguma cor entre os dois, não confirma a concepção nacionalista tradicional da identidade essencialmente mestiça do Brasil. A hierarquia social revelada pelo filme não permite uma superação ou mitigação afetiva da dita hierarquia. De fato, quando o herdeiro rico Carlos surpreende Jéssica – uma mulher jovem, da mesma idade de seu filho e a filha de sua empregada – pedindo-a em casamento, ela ri da ideia, supondo que é só brincadeira dele. O conjunto de café é também “moderno”, então, no sentido de que a capital federal Brasília é moderna – representa um ímpeto utópico-republicano no Brasil, o país do futuro para sempre.

Aqui vou me concentrar no conceito de *kinnovation* (invenção de parentesco) de Haraway, mencionado acima, para iluminar os relacionamentos em evolução de Val com suas famílias, tanto a biológica quanto a profissional, e também para antecipar como o processo de *kinnovation* é evidente na constelação diferente de personagens no próximo filme que vou discutir, *Campo Grande*. Haraway explica que o objetivo da sua teoria

[...] é fazer o “parentesco”, quer dizer, algo diferente/mais que entidades ligadas por ancestralidade ou genealogia. Essa estratégia levemente desfamiliarizante pode parecer por algum tempo só um erro, mas então (com sorte) parece como correto o tempo todo. A invenção de parentesco é a invenção de pessoas, não necessariamente como indivíduos ou seres humanos. Fiquei emocionada na faculdade pelo jogo de palavras de Shakespeare entre “kin” (parentesco) e “kind” (simpático; tipo) – os mais simpáticos não eram necessariamente “kin” como família; inventar o parentesco e inventar o “tipo” (como a categoria, o cuidado, os parentes sem laços de nascimento, os parentes laterais, e muitos outros ecos) expandem a imaginação e podem mudar a história... acho que a expansão

e a recomposição de parentesco são permitidas pelo fato de que todos os seres da Terra são parentes no sentido mais profundo, e já passou a hora de cuidar melhor de tipos-como-montagens (não como espécies individuais). O parentesco é uma palavra de montagem. Todos os bichos dividem uma “carne” comum, lateralmente, semioticamente e genealógicamente. Descubrem-se os ancestrais como forasteiros muito interessantes; os parentes são desconhecidos (fora do que achávamos que fosse a família ou o povo), inquietantes, assombradores, ativos. (HARAWAY, 2016, p. 102-3)

Através da distância requerida pela necessidade econômica, a filha de Val ficou mais ou menos alienada dela. Isso é uma inversão do processo de inventar parentesco, demonstrando que o laço de parentesco genealógico pode ser enfraquecido quando não é nutrido. Mais tarde, o filme revela que Val “inventou parentesco” com o menino (Fabinho) do que ela cuida como babá, tornando-se íntima com ele numa relação quase materna. Vemos nesta relação, e nas dinâmicas mais amplas de poder e de afeto entre Val e a família dos patrões, que algumas formas de parentesco (neste caso não genealógicas) podem ter elementos problemáticos e refletir a desigualdade na sociedade. As mulheres como Val em posições subalternas na cadeia global de cuidado têm que lutar para manter e fortalecer seus laços de parentesco (neste caso genealógicos), além das restrições e obrigações afetivas impostas nelas por seus patrões.

***Campo Grande*: Fazer parentesco por meio de tornar-se mais mole**

Por outro lado, *Campo Grande* demonstra mais diretamente o processo de *kinnovation* entre as pessoas que não se conhecem, inventando parentesco novo e achando um caminho para *kindness* (a bondade) e *kinship* (o parentesco) entre essas pessoas antigamente desconhecidas. O filme começa com um menino e uma menina cuja

mãe (anônima durante a maioria do filme, embora eventualmente aprendemos que o nome dela é Ana) deixa as crianças na porta de uma mulher de classe média, Regina (Carla Ribas). Esta é uma ação na tradição da “roda dos enjeitados” descrita no Brasil já no *Travels in Brazil (Viagens no Brasil)*, de Henry Koster, lançado em 1816. Koster descreve a roda dos enjeitados assim:

Um bebê é frequentemente deixado pela noite na porta de alguma pessoa rica; e depois de ser descoberto pela manhã é acolhido e quase sempre permitido a ficar: é criado junto com as crianças da casa (se sua cor não é escura demais para permitir isso), com certeza como agregado, mas não como criado. (KOSTER, 2016 [1816], p. 226-27)

É notável que até esse ato altruísta de *noblesse oblige* é qualificado pela raça da criança abandonada. A expectativa de que a criança será acolhida como agregado revela uma forma hierárquica tradicional de inventar parentesco, ao mesmo tempo que a possibilidade de a criança ser rejeitada por ser de cor “escura demais” revela o racismo e o classismo da elite branca.

Diferentemente de *Que horas ela volta?*, Regina e sua filha biológica Lila (Julia Bernat) não têm um relacionamento quase familiar com a antiga empregada da família, Maria, que faleceu e foi mãe de Ana e avó das duas crianças deixadas na porta de Regina. Não se lembra muito bem de Maria, e Regina não reconhece imediatamente as crianças como os netos da antiga empregada. De fato, em vez de comportar-se como a defensora ideal de *noblesse oblige* por acolher as crianças, Regina age inicialmente para expulsá-los e/ou deixá-los em outro lugar. Ela também tenta recrutar a sua empregada atual como babá das crianças, do mesmo jeito de Bárbara em *Que horas ela volta?*. Entretanto, parecida com a personagem Dora em *Central do Brasil* (1999 [1998]), de Walter Salles, Regina conhece as crianças melhor enquanto tenta devolvê-los à família biológica ou deixá-los no orfanato, e desenvolve uma ligação emocional a eles junto com sua filha Lila.

Diferentemente da situação estável no começo de *Que horas ela volta?*, neste filme Regina e sua família permanecem num estado transitório durante quase toda a duração do longa, porque ela planeja mudar-se de apartamento depois de um divórcio ou uma separação. O arco da personagem dela é de tornar-se mais mole, abrindo seu coração às crianças depois de conhecê-las melhor, e pode ser que estar numa fase transitória de sua vida facilita o processo de *kinnovation* com as crianças. O encorajamento da filha Lila, também uma mulher jovem tentando influenciar uma mudança na mãe, como a Jéssica em *Que horas ela volta?*, é fundamental. A jornada de tornar-se mais mole às crianças deixadas com Regina é paralela a sua superação de uma distância emocional da sua filha, que busca mais amor e cuidado de Regina depois da separação de seus pais – amor e cuidado para Lila e também para as crianças jovens deixadas na casa dela. Finalmente, Regina e Lila mesmas ficam mais íntimas enquanto cuidam das duas crianças e inventam parentesco com elas, formando laços de parentesco novos e não biológicos, ao mesmo tempo que sua família nuclear se separa.

Depois da chegada inicial das crianças, vemos uma topografia de classe social no apartamento burguês semelhante àquela representada em *Que horas ela volta?*, com as crianças restritas primeiro ao quarto da empregada ou à cozinha, e disciplinadas por entrarem na sala de estar ou fazerem uma bagunça (veja a Figura 4). Contudo, essa topografia é menos enfatizada, especialmente porque esta é uma casa em transição, como todos os móveis e outros pertences já preparados para uma mudança. O fato de que Regina está mudando de casa ressoa com o estado transitório em que ela e sua família estão. Recentemente se separou ou se divorciou do pai de Lila, enquanto Lila mesma é uma adulta jovem que acabou de crescer neste mesmo apartamento. Estarem nessa fase transitória de suas vidas parece, enfim, torná-las mais moles e criar mais espaço emocional para os irmãos pré-adolescentes Rayane (Rayane do Amaral) e Ygor (Ygor Manoel), que chegam na porta delas. Como em

seu filme anterior *Mutum* (2007), Kogut faz a escolha neorrealista de escalar atores não profissionais para interpretar as crianças no filme, combinando essa escolha com a escolha da célebre preparadora de elenco, Fátima Toledo.



Figura 4 – Rayane (Rayane do Amaral) encontra um momento privado para uma merenda debaixo da mesa de cozinha no apartamento de Regina. (Permissão Sandra Kogut)

Ambas mulheres na família, a mãe Regina e a filha Lila, interpretam cenas com Ygor que têm a ver com música que refletem o desenvolvimento emocional dos personagens enquanto inventam parentesco uma ao outro. Lila está mais aberta a formar uma ligação emocional com Ygor, então a cena musical dela com ele vem primeiro e envolve um papel mais ativo para ela, visto que ela toca no piano uma canção para Ygor que ela mesma escolheu. A canção escolhida é “Love [Amor]”, de John Lennon.

A letra ressoa perfeitamente com o processo de tornar-se mole e mais disponível como parentes uma ao outro: “Love is feeling, feeling love / Love is wanting to be loved / Love is reaching, reaching love / Love is asking to be loved [O amor é sentir, sentir amor / O amor é querer ser amado / O amor é alcançar, alcançar amor / O amor é pedir para ser amado].” Enquanto Lila canta, Ygor olha para ela com muita atenção, muito fascínio e muita felicidade no rosto dele em close.

Em cena posterior, Ygor almoça com Regina em um restaurante em um shopping (veja Figura 5). Nesse caso, a música que toca é aquela do restaurante para seus clientes. Ygor reconhece a canção “Talismã,” uma música sertaneja de Leandro e Leonardo. A música faz lembrar o laço de parentesco entre Ygor e a antiga empregada de Regina, pois ele diz que foi uma música preferida da sua avó Maria. A letra da música refere-se ao amor romântico, como a canção de John Lennon, mas nesse caso a letra também menciona que o cantor tem saudades da amada distante. Ygor começa a cantar a música para Regina, trazendo um sorriso para o rosto dela. Mais uma vez, a música ajuda uma adulta e uma criança a comunicar-se, e estimula laços emocionais entre duas pessoas que estão inventando um relacionamento de parentesco. Além disso, outras frases na letra ressoam com as mudanças emocionais dos personagens.



Figura 5 – Ygor (Ygor Manoel) almoça com Regina (Carla Ribas) enquanto ouvem uma música sertaneja de amor. (Permissão Sandra Kogut)

A frase “seu jeito frágil” ressoa com o amolecimento do afeto de Regina por Ygor e até pela própria filha, enquanto a referência à “saudade” ecoa o diálogo dos personagens na parte final do filme, por exemplo, na cena em que Rayane fala da saudade do irmão enquanto está morando sozinha no orfanato. O arco narrativo do filme se resolve nesse ambiente geral de expressividade e intimidade emocionais.

Uma distinção importante a notar entre os personagens de Ygor e Rayane, e a personagem de Jéssica em *Que horas ela volta?*, é a diferença de idade. Visto que Jéssica é uma adulta jovem, e ainda mais uma mãe, sua autonomia é menos ambígua que a de Ygor e Rayane, crianças de 8 e 6 anos de idade, respectivamente. Entretanto, devemos lembrar que a autonomia e a agência de Jéssica são impressionantes e têm um impacto grande na perspectiva cambiante de sua mãe e, por conseguinte, na habilidade dela de adaptar-se e reinventar seus laços de parentesco. Apesar de sua fase muito mais anterior de desenvolvimento emocional, as duas crianças pré-adolescentes no filme de Kogut não são representadas sem sua própria agência, especialmente o irmão mais velho, Ygor. Em várias ocasiões, ele vai sozinho pela cidade procurar a mãe, enquanto a irmã o espera em um lugar seguro (primeiro na casa de Regina, depois no orfanato).

As crianças também resistem à tentativa de serem colocadas no orfanato sem prévio aviso. Inicialmente fogem de Regina quando ela tenta levá-las sem avisar, e só depois concordam a deixar Rayane lá temporariamente, enquanto Ygor segue buscando a mãe. Ao mesmo tempo, como na representação de crianças no seu filme anterior *Mutum*, a diretora Kogut se esforça para focalizar a perspectiva das crianças. Na sua análise de *Mutum*, Rocha explica que Kogut

[...] prioriza o relacionamento de crianças pobres ou marginalizadas com o materno ou o feminino como um relacionamento dialógico (e subversivo) [...] utiliza múltiplos focalizadores para evitar a representação da criança como objeto do olhar [...] [e] se esforça para fornecer a perspectiva da criança de sua própria história, assim dando a ela uma subjetividade que a apresenta como um sujeito. (ROCHA, 2014, p. 5)

Em *Campo Grande*, Kogut segue com essa abordagem cuidadosa de representar a subjetividade de crianças marginalizadas em um relacionamento dialógico com o materno e o feminino.

A cinematografia do filme dá às crianças tratamento igual aos personagens adultos, muitas vezes posicionando a câmera ao nível delas, tomando o ponto de vista delas e/ou focando seus rostos em close. O roteiro de Kogut, escrito junto com Felipe Sholl, fornece bastantes cenas para os espectadores conhecerem as crianças em seus próprios termos, quando estão sozinhas ou com o/a irmão/a em vários espaços públicos ou particulares que procuraram para si mesmas, onde comem, brincam, conversam ou descansam. Essas cenas de Ygor e Rayane sozinhos ou juntos incluem: um momento tranquilo debaixo da mesa de cozinha (veja Figura 4); um momento em que a irmã espera o irmão com o rosto e as mãos dela pressionados na janela; um momento de travessuras dos irmãos na lavanderia do apartamento de Regina; e uma conversa entre os irmãos enquanto ficam empoleirados num pedestal de estátua, livres de supervisão adulta em uma praça pública. Ao longo da narrativa, essas crianças, especialmente Ygor, se abrem a um novo relacionamento de parentesco com Regina e Lila, cooperando com estas num amolecimento (e numa subversão) dos limites de classe e de ascendência biológica que inicialmente os separam.

Diferentemente de *Que horas ela volta?*, na narrativa de *Campo Grande* não há uma questão de a mãe biológica ressentir-se da mãe adotiva; em vez disso, Regina é obrigada a ajudar as crianças quando a mãe Ana as deixa intencionalmente em sua porta. A dinâmica relacional geral é de uma mãe que substitui outra, com a ajuda de sua filha adulta jovem, e sem nenhuma participação dos pais. Quando Ana volta para procurar os filhos biológicos na cena final do filme, vemos que ela desejava que as crianças inventassem parentesco como uma estratégia para lidar com uma crise na vida dela. Apesar de não sabermos a natureza exata dessa crise, o fato de que ela deu à luz mais uma criança no ínterim pode indicar que ela não podia apoiar os filhos mais velhos, nem financeiramente, nem de outra maneira, na época do nascimento de seu terceiro filho. Portanto, Ana confia num ato de solidariedade entre classes sociais,

de uma mãe de uma classe mais alta, para trazer sua família através deste tempo difícil, e ao fazer isso ela efetivamente amplia sua rede de parentesco.

Contudo, como sugerido acima, Regina tem que experimentar um processo de tornar-se mais mole para virar uma (quase) mãe adotiva dessas crianças. Uma parte significativa desse processo emocional é simbolizada pela jornada física de Ygor e Regina do bairro de classe média para o bairro mais pobre de Campo Grande, na zona oeste do Rio de Janeiro. Ironicamente, essa jornada acontece inicialmente porque Regina quer devolver Ygor a sua família para se livrar dele. O fato de que Regina reconhece uma clara diferença de classe entre seu próprio bairro e o de Ygor é revelado quando ela proíbe sua filha Lila de ir a Campo Grande, onde “essa gente” mora. Apesar de os dois bairros existirem na mesma cidade, a distância percorrida por carro e a dificuldade para Regina de encontrar uma moradia em Campo Grande enfatizam o limite entre as classes mais pobres e mais ricas no Rio de Janeiro.

Há muitos elementos paralelos entre a narrativa de *Campo Grande* e a do filme de 1998 que já mencionei brevemente acima, *Central do Brasil*. A escala é menor porque Regina e Ygor viajam entre bairros, em vez de entre regiões, como Dora e Josué do *Central do Brasil*, mas fora isso as situações se parecem muito. Nos dois filmes, uma mulher de meia-idade viaja com um menino para um lugar desconhecido para encontrar a família dele e devolvê-lo. Também nos dois filmes, a jornada física se sobrepõe à jornada emocional, no sentido de que a mulher em cada filme progride do desejo de simplesmente devolver o menino à família (e se livrar da responsabilidade de cuidar dele), para um afeto materno real em relação ao menino, além de uma preocupação pelo futuro dele.

Uma diferença significativa é que em *Campo Grande*, diferentemente de *Central do Brasil*, não há uma família idealizada esperando Ygor para acolhê-lo quando chegarem ao bairro dele.

Regina é informada por uma garçonete de uma lanchonete local, que a avó de Ygor e Rayane faleceu e a mãe deles não mora mais lá. A ausência de uma casa para as crianças nesse lugar é enfatizada pelo fato de que o pedaço de terra onde moraram fica escondido atrás de um letreiro que anuncia um prédio luxo de apartamentos prestes a ser construído no mesmo local. Refere-se ao fenômeno de especulação imobiliária aqui, junto com a dificuldade que muitos moradores urbanos experimentam de encontrarem moradia econômica a uma distância razoável dos seus locais de trabalho.

Podemos imaginar a antiga empregada doméstica fazendo essa mesma jornada urbana inumeráveis vezes ao longo de sua carreira, uma jornada de que Regina mesma parece totalmente ignorante até depois da morte. Assim, essa jornada dá para Regina a oportunidade de entender melhor a experiência de vida de Maria para além daquela dos netos. Quando descobre que Ygor e Rayane não têm ninguém para cuidar deles no antigo bairro, e depois de fazer essa jornada surpreendentemente longa por sua própria cidade para aquele bairro junto com Ygor, ela evidentemente já desenvolveu uma ligação emocional mais íntima com o menino.

As cenas seguintes não somente enfatizam esse desenvolvimento de personagem, mas demonstram um amolecimento emocional geral que afeta o relacionamento da Regina com sua própria filha biológica também. Enquanto esperam a chegada esperada da mãe de Ygor e Regina (que ultimamente não chega neste dia), Regina e sua filha adulta Lila passam algum tempo de qualidade juntas, enquanto dividem um sanduíche e dormem na mesma cama. Quando Ygor se dá conta de que sua mãe não vai pegá-lo como tinha sido prometido, foge sozinho.

Nesse momento, vemos a preocupação de Regina por ele, pois procura Ygor e promete levá-lo para ver a irmã. Esse ato demonstra uma preocupação crescente dela pelo menino, o desejo de cuidar dele na ausência da sua mãe e o desejo de pelo menos reuni-lo junto com a irmã, mesmo que sua mãe permaneça ausente.

Considerações finais

Ainda que uma análise compreensiva das representações cinematográficas de empregadas domésticas seja fora dos limites deste capítulo, uma consideração desses dois filmes com um filme posterior de Sandra Kogut, *Três verões* (2019), além de mais alguns filmes do século 21, indica que as narrativas cinematográficas baseadas na vida de empregadas domésticas (e suas redes de parentesco em evolução) constituem uma tendência significativa no cinema nacional. Essa tendência consta dos retratos das situações de empregadas domésticas de várias perspectivas subjetivas, e pelo menos algum progresso em termos da representação das vozes e dos pontos de vista das empregadas domésticas mesmas. Val e Jéssica são exemplos claros de personagens principais desse tipo em *Que horas ela volta?*, e o papel de Val já foi analisado como representativo da empregada doméstica no lar brasileiro (SÁ, 2018). Ademais, apesar de a personagem da empregada doméstica estar falecida em *Campo Grande*, é seu elo anterior de ser empregada por Regina que determina o destino de seus netos, visto que sua filha supõe que Regina sinta algum tipo de obrigação de cuidar dos netos da antiga empregada quando ficam abandonados em sua porta.

Os temas de solidariedade e de *kinnovation* entre classes sociais, introduzidos em *Campo Grande* com essa confiança de uma empregada doméstica (e sua filha) para com sua antiga empregada, e depois pelo relacionamento de Regina com Ygor e Rayane, volta numa configuração um pouco diferente em *Três verões* de Kogut. Como as crianças em *Campo Grande*, o idoso Lira (Rogério Fróes) se acha numa situação vulnerável requerendo cuidado, o que cria a possibilidade de uma relação íntima com alguém de uma classe social diferente, uma mulher chamada Madá (interpretada por Regina Casé, a mesma atriz que interpretou Val). Contudo, nesse caso é a empregada doméstica Madá, a zeladora da casa de férias de uma família rica, que está no papel típico de cuidar de Lira, o avô de dita família. Lira agradece tanto

o cuidado dela quanto a formação de algo como um laço paterno de parentesco com ela, mais íntimo do que os laços com sua família biológica, ao ajudar Madá em vários empreendimentos empresariais e, finalmente, por legar seu apartamento em Copacabana a ela.

Além desses longas preeminentes de Muylaert e de Kogut, podemos tomar conta de algumas abordagens inovativas em vários outros documentários, para entender outros desenvolvimentos-chaves na representação das empregadas domésticas como protagonistas/sujeitas no cinema brasileiro. Entre os criadores dos filmes documentários dessa área, há várias mulheres, inclusive Consuelo Lins e Karoline Maia, cujos filmes vou mencionar aqui brevemente, ao lado daquele de Gabriel Mascaro. No começo dos anos 2010, *Babás* (2010) de Lins tematizou o legado explorador mas muitas vezes invisível do relacionamento da babá com a família, e sua história que começou já na época da escravidão no Brasil, enquanto *Domésticas* (2012) de Mascaro retratou as babás e empregadas domésticas como sujeitas que falam diretamente para a câmera, e que enfrentam o olhar burguês, ao abastecer as crianças de famílias burguesas com câmeras para filmar as empregadas de suas casas.

Nas palavras de Rachel Randall, “Os documentários de Lins e de Mascaro demonstram as maneiras como as relações coloniais escravocratas continuam a pesar sinistramente na organização moderna da mão de obra doméstica” (RANDALL, 2018, p. 275). Finalmente, um filme rodado em 2019, mas ainda não lançado até 2022, *Aqui não entra luz*, de Karoline Maia, tomaria um passo a mais em representar o ponto de vista da empregada doméstica, no sentido de que a cineasta Maia mesma é a filha de uma empregada. Maia produziu o filme para entender melhor as experiências dela e de sua mãe na casa dos patrões, no mesmo contexto da história pós-colonial tratado nos filmes de Lins e de Mascaro (VEIGA, 2020).

Entretanto, em seus filmes já analisados neste capítulo, Muylaert e Kogut apresentam protagonistas que geralmente parecem

ser de ascendência europeia (contudo, uma empregada doméstica representada no filme de Kogut é interpretada pela atriz negra brasileira Mary Sheila). Levando isso em conta, um elemento que todos os cineastas documentários mencionados aqui revelam mais claramente do que Muylaert e Kogut, é a dinâmica muitas vezes racializada das relações entre as empregadas e os patrões, visto que as mulheres de cor, e particularmente as mulheres de ascendência africana, têm sido sobrerrepresentadas nos papéis de empregadas e babás desde a época da escravidão até o presente. E na maioria das vezes têm sido empregadas por brasileiros europeus de uma classe social mais alta.

Finalmente, podemos voltar para o conceito de inventar parentesco para sobrelinhar o foco único de Anna Muylaert e Sandra Kogut no papel formativo de mulheres em moldarem e renovarem os laços de parentesco. Acima, sugeri um paralelo entre a jornada física-emocional de Regina e Ygor e aquela de Dora e Josué em *Central do Brasil*, de Walter Salles. Uma distinção significativa final entre este filme e *Campo Grande* é que a figura do pai biológico é relativamente trivial. Em *Central do Brasil*, e na obra de Salles em geral, mesmo na sua ausência o pai consta de uma pessoa e um tema importantes. Em *Campo Grande*, as mães simplesmente se ajudam e nem discutem buscar a ajuda dos pais. Ao final, o retrato da invenção de parentesco que vemos é de um processo mais ou menos flexível que não depende nem do pai biológico nem da família nuclear. A tendência é retratar uma rede de solidariedade matriarcal em evolução, algo também evidente na resolução do filme de Muylaert na casa de uma mãe e uma filha, senão o cenário inicial na casa de uma família burguesa nuclear. A improvisação dessas redes relacionais nos dois filmes parece com a descrição de Haraway do jogo de figura de corda, o que é “sobre dar e receber padrões, deixando cair fios e falhando, mas às vezes achando algo que funciona, algo importante e talvez até lindo, que não havia antes,” um jogo de “transmitir laços que valem a pena” (HARAWAY, 2016, p. 10). Ambas, Muylaert e Kogut, são exemplos

contemporâneos excelentes do interesse de cineastas brasileiras em, e com sensibilidade em relação às, personagens femininas fortes e emocionalmente adaptativas. As duas cineastas retratam personagens que formam laços que valem a pena, porque sustentam e empoderam tanto a si mesmas quanto seus amados.

Filmografia

DHALIA, Heitor, dir. **À deriva**. Universal City, California: Universal Studios Home Entertainment, 2011 [2009]. DVD.

KOGUT, Sandra, dir. **Três verões**. Brooklyn, New York: Icarus Films Home Video, 2019. DVD.

KOGUT, Sandra, dir. **Campo Grande**. Rio de Janeiro: Tambellini Filmes, 2015.

KOGUT, Sandra, dir. **Mutum**. Rio de Janeiro: VídeoFilmes, 2007. DVD.

LINS, Consuelo, dir. **Babás**. Rio de Janeiro, 2010.

MARTEL, Lucrecia, dir. **La mujer sin cabeza**. Culver City, California: Strand Releasing Home Entertainment, 2009 [2008]. DVD.

MARTEL, Lucrecia, dir. **La ciénaga**. New York: Criterion Collection, 2015 [2001]. DVD.

MASCARO, Gabriel, dir. **Domésticas**. São Paulo: Vitrine Filmes, 2012.

MUYLAERT, Anna, dir. **Que horas ela volta?** Brooklyn, New York: Oscilloscope Laboratories, 2015. DVD.

PIÑEYRO, Marcelo, dir. **Las viudas de los jueves**. Buenos Aires: Cameo, 2010 [2009]. DVD.

SALLES, Walter, dir. **Central do Brasil**. Culver City, California: Columbia Tristar Home Video, 1999 [1998]. DVD.

Referências

ARRUZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminism for the 99 Percent**. London: Verso, 2019.

BULL, Malcolm. **Anti-Nietzsche**. Verso: London, 2014.

DRAPER III, Jack A.; RÊGO, Cacilda. (org.). **Woman-Centered Brazilian Cinema: Filmmakers and Protagonists of the Twenty-First Century**. Albany, New York: State University Press of New York, 2022.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2016.

MARSH, Leslie. Women's Filmmaking and Comedy in Brazil: Anna Muylaert's *Durval discos* (2002) and *É proibido fumar* (2009). In: MARTIN, D.; SHAW, D. (org.). **Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics**. London: IB Tauris, 2017, p. 164-185.

RANDALL, Rachel. 'It Is Very Difficult to Like and to Love, but Not to Be Respected or Valued': Maids and Nannies in Contemporary Brazilian Documentary. **Journal of Romance Studies**, v. 18, n. 2, p. 275-99, 2018.

ROCHA, Carolina. Can Children Speak in Film?: Children's Subjectivity in *Mutum* (2007) and *O contador das histórias* (2009). In: ROCHA, C.; SEMINET, G. (org.), **Screening Minors in Latin American Cinema**. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2014. p. 3-18.

SÁ, Lúcia. Intimacy at Work: Servant and Employer Relations in *Que horas ela volta?* (*The Second Mother*). **Journal of Latin American Studies**, v. 24, n. 3, p. 311-27, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Black Nannies: Hidden and Open Images in the Paintings of Nicolas-Antoine Taunay. **Women's History Review**, v. 27, n. 6, p. 972-89, 2018.

VEIGA, Edson. 'Quartinho de empregada é senzala moderna'. **Deutsche Welle**, 20 de novembro, 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/quartinho-de-empregada-%C3%A9-a-senzala-moderna/a-55665011>. Acesso em: 20 dez. 2022.



Cena do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) que inspirou a arte de capa deste livro

MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?** Produtor: Fabiano Gullane; Caio Gullane; Debora Ivanov e Gabriel Lacerda. Roteiro: Anna Muylaert. [S.l.]: Globo Filmes; Gullane; África Filmes; Pandora, 2015.



PARTE 2

COMUNICAÇÃO VIOLENTA: O RÓTULO DETERMINANTE DAS FALAS DO PODER EXCLUDENTE



Alzenir Maria Ribeiro de Sousa
Clayton Lopes da Silva

Considerando a obra cinematográfica de Anna Muylaert intitulada *Que horas ela volta?* (2015), este capítulo analisa os discursos a partir do elemento comunicação violenta, que elucida a exclusão da ideia do outro, enaltecida nas atitudes dos empregadores do filme. O longa-metragem concede várias possibilidades de vislumbrar a percepção de um país dividido e polarizado, principalmente na assimetria dos discursos. A obra de Muylaert é a evidente denúncia político-social da exploração dos poderosos sobre os desvalidos, da luta de classes, e aborda um tipo específico de relacionamento humano, que se instala entre o dominador e o dominado.

Em seu aspecto metodológico interdisciplinar, um segundo objeto de estudo fará parte desta análise. Assim, com base no livro *Identidade* (2004), do autor Zygmunt Bauman, os conceitos de pertencimento e identidade anunciam sentido de violência articulada quando associada à comunicação e exclusão do outro. As duas obras, o filme e o livro, apresentam diferenças que se relacionam, referentes à comunicação violenta dos discursos, e incorre determinar nossas perspectivas, escolhas e reações.

A comunicação violenta implica reconhecer as inferências das posições sociais e as falas que rotulam; implica primeiramente

conhecer as condições e o lugar de fala referência, contrário a uma autorização política discursiva.

Portanto, de maneira interdisciplinar, à luz destas ideias que o desenvolvimento do capítulo se propõe a analisar o filme *Que horas ela volta?* e o livro *Identidade*, dialogar com as disciplinas de Psicologia, Sociologia e Pedagogia, a partir do objeto de estudo comunicação violenta como uma das armas mais poderosas e de fácil aplicação na resolução dos problemas. Apontar o condicionamento e efeitos de experiências entre padrões de pensamentos que conduzem discussões e atitudes conflituosas, relacionamentos interpessoais comprometidos e as muitas consequências dos instrumentos tradicionais para a identidade.

O percurso metodológico utilizado é o interdisciplinar, que objetiva pensar a existência de novos sentidos de violência articulada às transformações dos atores sociais, envolvendo integração de diferentes disciplinas, passando de uma percepção fragmentária para uma concepção unitária do conhecimento, a partir do apoio das diversas ciências, superando a dicotomia entre ensino e pesquisa.

Vale ressaltar que se fazem necessárias as escolhas e a aproximação com maior ênfase de um percurso teórico que possa sustentar o raciocínio dos pesquisadores, isto é, é preciso ter clareza sobre qual o viés epistemológico, qual a ideologia subjacente e, ainda, em que momento a materialização do estudo consegue levantar as possíveis categorias que emergem desses processos investigatórios, bem como o suporte adequado à análise dessas categorias.

Há que considerar que estamos em um período de transição, e muitos cientistas ainda estão sob o jugo da rigidez racional das metodologias fixas e deterministas, mas o cientista não pode ser um objeto controlado pela ciência, especificamente, pelas amarras que a metodologia impõe, nem tão pouco se entregar num desmedido *Laissez-faire*,

em que tudo fique totalmente à vontade, não se incomodando com limites (PEREIRA, 2011, p.388).

Baseado nos objetivos desta pesquisa que consiste em analisar as falas que elucidam a exclusão da ideia do outro na obra cinematográfica *Que horas ela volta?* (2015), propomos uma análise metodológica interdisciplinar com objetivo de manifestar a existência de novos sentidos de violência comunicativa articulada.

A perspectiva metodológica interdisciplinar surge na Europa, notadamente na França e na Itália, em meados da década de 1960, reivindicando um novo modo de o pesquisador entender de forma complexa e plena os sentidos e significados de seu objeto de pesquisa. Segundo Fazenda (1999), esse movimento, partilhado por grupos de pesquisadores, priorizava uma compreensão mais voltada para a realidade social, buscando maior aproximação entre teoria e prática, e também o implemento de teorias que fossem mais significativas no cunho social.

O progresso científico, a partir de meados do século XX, deixou de se fazer de modo linear com o aumento da especialização, mas, ao contrário, é cada vez mais dependente de fecundação recíproca de diversas disciplinas, de transferência de conceitos, problemas e métodos, isto é, do cruzamento interdisciplinar (POMBO, 1994 apud GATTÁS; FUREGATO, 2007). Com efeito, as especialidades devem transcender suas próprias áreas:

[...] tomando consciência de seus limites, acolhendo as contribuições das outras disciplinas. Entende a interdisciplinaridade como uma epistemologia de complementaridade e de convergência que possibilita a integração dos saberes; não é uma simples organização de estudos, mas é o próprio sentido da presença do homem no mundo, na sua totalidade (GATTÁS; FUREGATO, 2007, p.88).

Por seu turno, a interdisciplinaridade pode ser compreendida por meio das relações de interdependências e de conexões mútuas, transcendendo, portanto, as fronteiras disciplinares. Configura-se pela intensidade das trocas entre especialistas e, sobretudo, pelo grau de integração real das disciplinas no interior de um mesmo projeto de pesquisa ou trabalho.

Dessa forma, Japiassu (1976) afirma que encontros entre especialistas não são simples trocas de dados, mas, especialmente, representam o lugar e a oportunidade de análise e trocas de informações, críticas e rupturas conceituais que levam a uma pesquisa comum de busca de interação entre duas ou mais áreas.

Para Hartmann e Zimmermann (2007), o método interdisciplinar transcende a simples promoção de condições para que o pesquisador estabeleça relações entre informações para construir um saber integrado. Mais do que isso, trata-se de uma ação que reúne uma segunda condição, que consiste em estabelecer e manter o diálogo entre pesquisadores de diferentes áreas com o objetivo de estabelecer um trabalho efetivamente integrado entre eles.

Nesse aspecto, cabe-nos a compreensão de que a interdisciplinaridade não se restringe aos aspectos teóricos e conceituais, mas, acima de tudo, fundamenta-se na capacidade de dialogar, aprender com outro, colocar-se em condição de humildade e, sobretudo, compreende o próprio processo dialógico como fonte de saber.

Comunicação violenta e rótulo excludente

A Comunicação Não Violenta (CNV) é uma técnica para aperfeiçoar relacionamentos e um modo de ver as relações humanas, que tem como veículo principal a boa comunicação, e como alento a sociabilidade que orienta a vida humana.

É importante ressaltar que a CNV não é uma técnica que irá levar as pessoas a fazer o que queremos ou a aceitar nossos posicionamentos; o objetivo de conseguir das pessoas o que se deseja deve ser totalmente abandonado, pois o real objetivo da CNV é pacificar as relações e encontrar uma forma de atender às necessidades de todos os envolvidos na relação. A cooperação genuína é inspirada quando os participantes confiam que seus próprios valores e necessidades serão atendidos (PELIZZOLI, 2016, p.18).

Nestes 40 anos de existência, a CNV vem sendo usada em vários setores e lugares, e se destaca como modelo para as metodologias de resolução de conflitos, mediação e diálogo, como nos círculos restaurativos. Saber ouvir e expressar o que de fato queremos dizer, na prática, trata-se de uma mudança difícil, exige, em muitos casos, reaprender a comunicar-se, mudar as lentes, ou mudar de paradigma, se libertar dos condicionamentos, deixando o *software* violento por um programa não violento, resolver conflitos pacificamente.

A comunicação, assim como a linguagem, constitui a nossa história, as narrativas, as memórias, os sonhos, os discursos, enfim, os signos. Somos seres de significação, desde os primatas na ancestralidade, quando emitiam sons para avisar o grupo da chegada do predador, até os dias atuais das tecnologias digitais, em que um sujeito se torna um *blog*, um apêndice de signos multifacetados e de multimeios, somos seres da identidade, grupo, e da alteridade.

Qualquer teoria ou método que ignore o fato da identidade interdependente, familiar, comunitária, ecossistêmica, em que podemos observar a dimensão dos vínculos coletivos e afetivos, que ignore o desejo, que ignore o fato da vida como conflito que nos compõe, está fadada à superficialidade.

O filme *Que horas ela volta?* alcança contrastar o Nordeste e o Sudeste, misturando drama e comédia, os ricos e os pobres, o Brasil

segregacionista e a ideia de união nacional, o vínculo entre patrão e empregado nas relações patriarcais, uma releitura dos senhores de engenho com os escravos.

Do ponto de vista da realidade sociopolítica brasileira, o filme retrata uma mudança no trato das empregadas domésticas, sintomaticamente chamadas há pouco tempo de animais em extinção, fala de maneira atual das contradições nacionais, da desigualdade, da exploração e dos conflitos de classes sociais.

Bárbara, a patroa, não aceita o pedido de demissão de Val, questiona se é por dinheiro e lhe oferece um aumento. Ao fazer tal proposta, mostra como não quer ou não pode se aperceber das profundas mudanças que ocorreram em sua casa, atingindo a todos.

O filme indica aspectos da desestruturação familiar, e a doméstica sendo e não sendo da família, exerce a função materna à custa de uma completa alienação de sua própria identidade. A chegada da filha rompe com o estabelecido e impõe mudanças.

A complexidade desse vínculo, que transcende a dimensão econômica, foi antevista por Étienne de La Boétie (2017), ao falar da servidão voluntária, onde é comum e lamentável se deparar com milhões de cidadãos, submetidos à obediência e servindo a um único homem, tolerando a desgraça com paciência e esperando por um mundo melhor. O próprio povo assume a escravidão, repele a liberdade e aceita o desigual.

Em conhecida passagem de *O mal-estar na cultura* (2017), Freud diz que o homem é o lobo do homem, e que, podendo, ele usará o outro para explorá-lo, ter prazer e até mesmo matá-lo. No que diz respeito à servidão voluntária ou à dupla mestre e escravo, Freud (2017) propõe um modelo mais abrangente a partir da conceitualização do par sadismo-masochismo, subjacente aos jogos de poder e erotismo com fundas raízes em desejos inconscientes,

presente em todas as relações humanas. Por sua vez, Lacan (1998) apoiou-se na dupla hegeliana senhor-escravo para fazer importantes desdobramentos de sua teoria.

A posição de Val aborda questões da migração, perda de identidade, organização de falso *self* adaptativo, num equilíbrio que se rompe com a chegada da filha, que não se conforma em repetir o *script* da mãe e consegue traçar novos rumos.

Consciente também das regras que deve seguir, embora estas não estejam escritas em lugar algum, Val sabe o seu lugar. Uma empregada sabe o seu lugar. As imprevistas disputas por um lugar de fala começam.

O comportamento de Jéssica é, de início, anedótico para os padrões da mãe. A filha da empregada, querendo entrar em uma das melhores universidades do país, é uma desavisada. A história continua, e, ao conhecer a sala da casa, Jéssica não hesita, vê um livro de seu desejo na estante, uma surpresa para os donos da casa. Na geladeira da cozinha, a divisão é clara, o sorvete da família e o da empregada.

Jéssica não concebe essa distinção ditada de início pela própria mãe. Na piscina em que a mãe nunca tinha entrado ao longo dos seus vários anos na casa, Jéssica também não se sente proibida e mergulha. Esse enredo de ocupação toma parte importante do filme e simbolicamente o sinaliza: piscina, quarto de hóspedes, sorvete, mesa de jantar, livros, aos poucos Jéssica se coloca como uma igual.

Segundo a mãe de Jéssica, algo está fora de lugar. O desconcerto quanto ao mundo é visível para Val, cada coisa tem o seu lugar. Cada qual deveria saber o seu lugar de forma natural, e o lugar da filha da empregada não é dentro da piscina.

Um patrão faz um esforço sincero para obter um retorno, dizendo aos empregados: quero que vocês se sintam livres para se expressarem

em minha presença. Essa afirmação comunica o desejo do patrão de que os empregados se sintam livres, mas não o que eles poderiam fazer para se sentirem dessa forma. Em vez disso, o patrão poderia utilizar a linguagem de ações positivas para fazer a sua solicitação. Gostaria que vocês me dissessem o que posso fazer para facilitar a vocês que sejam mais livres para se expressarem em minha presença (ROSENBERG, 2006, p.109).

De fato, ao longo de toda a estadia de Jéssica na casa, em nenhum momento nada é proibido explicitamente pelos patrões da mãe. Contudo, Val alerta: “As pessoas oferecem as coisas para nós por educação, esperam que digamos ‘não, obrigada’” (MUYLAERT, 2015). Nesse procedimento tão comedido, vemos como os espaços são preservados de forma consentida.

Diante de uma oferta bondosa, uma negativa educada. As consciências saem limpas desse jogo de poder, e o mais importante: as elites não carregam o peso de impor o não ao compartilhamento de um privilégio. Essas são regras naturalizadas que Jéssica deveria reproduzir acriticamente. Bárbara não demora a reagir. A piscina é esvaziada porque a patroa viu um rato dentro.

Assim, uma primeira regra explícita é emitida: Jéssica não pode passar da porta da cozinha, ela tem que aprender qual é o seu lugar. Se as regras implícitas não funcionam, os atos devem ficar mais claros, os preconceitos surgem e a ordem substitui a educação forçada. Jéssica sabe que a sociedade não é estática e se recusa a aceitar a regra imposta.

Na sequência, o que temos é Jéssica sendo aprovada na primeira fase do vestibular, enquanto o filho dos patrões, Fabinho, é reprovado. Bárbara, a patroa, manda o aviso simbólico: “Ela só passou na primeira fase; a segunda é bem mais difícil, não se anime muito” (MUYLAERT, 2015), uma verdadeira estetização da dominação

e da comunicação violenta. O desconforto de uma família da elite paulistana com os seus espaços e privilégios sendo ameaçados por parte de uma classe social que até ontem seguia um estatuto implícito de submissão imposta.

Quando usamos a comunicação violenta, não construtiva, estamos ferindo necessidades e sentimentos alheios e criando problemas para nós mesmos; negamos aquilo que desejamos para nós e que é condição básica para o entendimento. Mesmo que eu não possa satisfazer um desejo ou necessidade do outro, ou que não seja possível acordar um meio-termo, devo insistir no diálogo, pois possibilitarei ao outros valores e necessidades importantes, os quais não são propriamente o objeto em jogo, mas contabilizam.

Nas sociedades desestruturadas socialmente como no Brasil, adotamos amplamente alguns programas prontos a combater o outro, estratégias de poder, mentiras, enganações, falsas promessas, sorrisos amarelos, puxadas de tapete, ofensas, que operam na lógica do ataque-defesa, e é nesse contexto que se entende a frase “a melhor defesa é o ataque”, ou ainda, “quem não bate, apanha”; ou ainda, “não levar desaforo pra casa”, e assim por diante.

Grande parte dos problemas entre as pessoas podem ser amenizados e frequentemente evitados apenas com palavras, além de não fazer inimigos, de se sair bem usando de maior transparência, conseguir entender o que o outro quer, um pouco mais de seu mundo, perceber a si mesmo no conflito e no diálogo, perceber o outro, enfim, estas possibilidades relacionais-comunicacionais.

Se por um lado a expressão dos sentimentos envolvidos num conflito aponta para a exposição e vulnerabilidade humana, de todos nós, por outro lado demonstra um tipo de coragem de expressão e transparência que faltam a muitas pessoas. De fato, é preciso exercer uma boa dose de coragem para iniciar um processo de comunicação desse

tipo em meio ao modelo viciado, uma forma também de desafiar a nós mesmos para além de nossos medos (PELIZZOLI, 2016, p.128).

Se assim for, temos uma ferramenta resolutiva muito poderosa para usar em âmbitos de casais, família, pais e filhos, empregados e empregadores, resolução de conflitos, reparação de danos, políticos e governantes, conciliação, vizinhos etc.

Portanto, não cabe ter uma visão idealizada do diálogo sem a abertura para o real, sem a prioridade do momento, das dores em jogo e dos pressupostos que nunca saberemos o quanto estão envolvidos num embate, num conflito; a “vida dança” sem uma regra fixa, tal como o jogo inusitado dos discursos e conversas.

O conceito de identidade e a necessidade de pertencimento

O livro cuja temática objetiva cuidar da identidade apresenta diversos temas de fundo, como: pertencimento; transformação contínua; adequação de identidade; compreensão humana, que embasam a plenitude da obra de Bauman (2005) e a coesão do pensamento atual de um grande pensador, que pôde ver a liquidificação do mundo para o que hoje temos como moderno.

Embora estejamos em um mundo moderno, esse mesmo mundo é violento, cheio de preconceitos e mal-entendidos. Coloca a identidade em um processo de transformação que provoca fenômenos como multiculturalismo e/ou comunidades virtuais.

A ideia de identidade nasceu a partir da crise de pertencimento e do esforço que esta provocou; a definição de identidade era atribuída a indivíduos apenas a partir da raça, país de nascimento e família, e segundo o modelo cívico de nacionalidade, a identidade é dada ao nascer e se impõe sobre o indivíduo, é puramente cultural, associada a indivíduos de opinião diferente, o que justificaria as ações de servidão de Val às imposições dos patrões.

Todavia, Bauman (2005) aponta que, com o passar dos anos, isso foi se destituindo durante o tempo em que a construção de identidade foi sendo substituída por novos grupos que hoje em dia tendem a ser eletronicamente mediados e onde se formaram as premissas sobre as quais a sociedade moderna foi construída.

Segundo o autor, o anseio por identidade vem do desejo de segurança e proteção, resultando no apego às regras e à fidelidade à lógica da continuidade. Na obra cinematográfica *Que horas ela volta?*, a personagem Val adota a postura de identidade firmemente fixada pela cultura, que determina o lugar de fala da empregada doméstica e de sua filha. A patroa Bárbara também ocupa a posição de identidade fixa dentro de uma infinidade de oportunidades mutáveis, assumindo poder sobre a empregada, surpreendendo com a comunicação violenta e excludente.

Pautados no conceito de identidade, com base na análise sociológica de Bauman (2011), que diz que os tempos modernos estão em constantes transformações, movimento este que impele cada indivíduo a um comportamento novo perante o mundo social que o cerca.

Comparando ao filme *Que horas ela volta?*, podemos questionar esse pertencimento da personagem Val junto à família da qual é responsável enquanto mãe, pai, empregada doméstica, mas excluída e sem o consentimento para pertencer à família. Em contrapartida, cada indivíduo é responsável por se adequar aos tipos de identidade em curso na sociedade. Isso ocorre pela necessidade de pertencimento do ser humano e por sua inadequação e temor de ficar sozinho, indefeso e infeliz.

O processo de identificação de cada ser humano traduz um complexo e cada vez mais multifacetado, como um laboratório de experiências descontínuas e fragmentadas. As práticas sociais flutuam agora sem um referencial, antes idealizado pelo peso da tradição, gerando assim uma sensação ambivalente de liberdade e desamparo.

Hall (2000) utiliza a metáfora jogo de identidades para demonstrar que as particulares qualidades que individualizam o sujeito moderno estão em constante interação e, por vezes, até mesmo em contradição, o que resulta no evidente caráter relacional da identidade.

O pertencimento e a identidade não possuem tanta solidez, porque não são garantidos para toda vida; esse sentimento de pertencimento não se confunde, pois, com o de apassivamento, não é subalterno, não é o resultado necessário da sedução que exerce ou da hegemonia com que se situa na vida contemporânea. A ambivalência entre o desejo de pertencimento a um grupo e o anseio de conservar sua individualidade. Bauman (2011, p.24) cita as duas forças que na sua leitura são provedoras dessa contenda: a segurança e a liberdade. Forças estas que estão em proporção inversa, por isso mesmo tendem a anular-se. Ou seja, na visão do autor, na medida em que uma cresce, a outra cede espaço.

Que horas ela volta? apresenta as personagens Val e Bárbara na posição da força segurança (lado de dentro), que oferece aconchego e a fuga da crise social. Essa zona de conforto não é a mesma que Jéssica busca, do contrário prefere a força liberdade (lado de fora) em meio a furacões e ventos; ela busca o renascimento e a solução de problemas com confiança e determinação, acreditando pertencer e ter os mesmos direitos dos padrões da mãe.

Nesse sentido, Silva (2012) aponta que a construção de identidade não se limita apenas ao contexto social, mas também parte dos sistemas simbólicos que trazem sentido à existência de cada indivíduo. Reitera que as identidades coletivas remetem a um princípio integrador, ou seja, as relações de um indivíduo com o seu próximo pressupõem a construção de sua identidade em sua busca por sentidos e significados do mundo em que vive.

Dubar (1997) concebe identidade como resultado do processo de socialização que compreende o cruzamento dos processos

relacionais – o sujeito é analisado pelo outro dentro dos sistemas de ação nos quais os sujeitos estão inseridos – e biográficos que tratam da história, habilidades e projetos da pessoa. Para o autor, a identidade para si não se separa da identidade para o outro, pois a primeira é correlata à segunda: reconhece-se pelo olhar do outro. A identificação vem do outro, mas pode ser recusada para se criar outra. De qualquer forma, a identificação utiliza categorias socialmente disponíveis (DUBAR, 1997). Jéssica observa a posição de subalternidade em que a mãe se coloca, percebe a intenção de Bárbara em forçá-la à obediência, mas repele a opressão e escolhe ser livre.

A noção de identidade que temos é que ela é algo que se constrói ao longo do tempo com as nossas relações sociais, nossos gostos, nossos estilos, nossas músicas. Levamos a questão de identidade em relação com aquilo que aparentamos ser e com nossa personalidade. Identidades correspondentes a um determinado mundo social estão em declínio, já que a sociedade não pode mais ser vista como determinada, mas em contínua mutação e movimento, fazendo com que novas identidades surjam continuamente, em um processo de fragmentação do indivíduo moderno.

O aspecto mais importante da nossa vida é a experiência, o momento vivido no agora, o presente, que é a pura expressão da vida, da consciência. Porém, neste mundo de individualizações, as identidades são ambíguas e oscilam na maior parte do tempo. Dentro desse ambiente líquido moderno, as identidades são profundamente sentidas e estão no cerne da atenção dos indivíduos. Entenda-se por fluido tudo aquilo que é diluído, que muda à medida que é influenciado por qualquer tipo de força, com estruturas frágeis, o que é hoje já não é amanhã, um jogo sem regras, baseado na livre e espontânea liberdade humana. Hall (2000) afirma que a identidade é composta de pedaços, como se fosse um quebra-cabeça, e ela vai se encaixando uns nos outros, e para a grande maioria não agir dessa forma, seria apegar-se às regras, cuidar da coesão. Não é uma atitude

muito agradável, e a opção mais promissora parece ser a de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração.

A ideia de ter uma identidade não vai ocorrer às pessoas enquanto o pertencimento continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada (BAUMAN, 2005, p.17-18).

Nessa chamada modernidade líquida, as identidades são portadas como algo leve e passageiro, porque o medo da solidão e abandono contribui para que os indivíduos estejam sempre disponíveis e desimpedidos para um relacionamento, mesmo que não seja duradouro. Logo, essa identidade é construída em um processo contínuo, mas com diversos fatores que se apresentam a esse processo que não se sabe aonde vai chegar.

Portanto, a identidade não é algo formado a partir do interior de um indivíduo, mas por meio das influências externas do contexto sociocultural. Bauman (2011) ressalta que a modernidade líquida coloca todas as responsabilidades sobre a vida no próprio indivíduo, pois é ele que vai escolher o que mais lhe agrada, como também sofrerá as consequências das ações que tomará.

Considerações finais

Precisamos ter o mínimo de consciência de nossa sombra para lidar com a sombra do outro, por conseguinte, o âmbito da mediação e da resolução de conflitos traz por vezes uma carga pesada de energias negativas que buscam uma válvula de escape, reprodução e solução.

A escuta pode ser exercitada, aprendida. Exige paciência, autoconsciência, apoio, cuidado de si, é uma arte, dificilmente quem não se escuta poderá escutar bem o outro, o cuidado de outrem é

ligado ao cuidado de si. À medida que integro um contexto enrijecido na paisagem mental considerada como sólida e imutável influenciada pelo âmbito de linguagem, em que o padrão de comunicação é violento, adoto a violência como funcionalidade, dotando-a aos poucos de certa normalidade.

Importante lembrar que, ao realizar uma pesquisa tendo como objeto a própria subjetividade humana, é preciso considerar que o mesmo se trata de um ser multifacetado e, portanto, precisamos conhecer a tessitura das dimensões biológica, psicológica, afetiva, social, econômica, ecológica e religiosa.

A análise a um tema atual, que abrange os âmbitos, humano e social das relações estabelecidas entre patrões e empregados em uma sociedade marcada por profunda desigualdade socioeconômica e aterrorizada pelo preconceito de classe, de raça, de etnia, de gênero, e ainda a comunicação violenta articulada às transformações de atores sociais, possibilitou elencar algumas questões rotineiras marcadas pela comunicação violenta.

Tendo em vista que nossa intenção foi abordar os conceitos de pertencimento e identidade que foram presentes na narrativa da personagem Jéssica no filme *Que horas ela volta?*, foi possível compreender que a obra de Muylaert trata-se de uma denúncia social da exploração e do poder. Percebe-se que no filme há uma alusão à abordagem num tipo específico de relacionamento humano, que se instala entre o dominador e o dominado, envolvendo comunicação violenta, pertencimento e identidade.

Nesse sentido, é possível refletir que nossas ações e discursos possuem o poder de legitimar e excluir, bem como as atitudes de certeza e segurança, sejam de cunho social, cultural, profissional e sexual, irão determinar nossas perspectivas, escolhas e reações. Portanto, o fenômeno humano, pertencimento e identidade, se fortalece pela centralidade que o homem assume como indivíduo (inteligente, maduro e portador de cultura), ligado a outros na ação e no sentimento coletivo.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BOÉTIE, Étienne de La. **Discurso da servidão voluntária**. São Paulo: Martin Claret, 2017.

DUBAR, Claude. Para uma teoria sociológica da identidade. In: DUBAR, Claude. **A socialização**. Porto: Porto Editora, 1997.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Interdisciplinaridade**: um projeto em parceria. São Paulo: Loyola, 1999.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

GATÁS, Maria Lúcia Borges; FUREGATO, Antonia Regina Ferreira. A interdisciplinaridade na educação. **Rev. RENE**. Fortaleza, v. 8, n. 1, p. 85-91, jan./abr. 2007. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3240/324027956011.pdf> Acesso em: 29 ago. 2019.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HARTMANN, Angela Maria; ZIMMERMANN, Erika. O trabalho interdisciplinar no Ensino Médio: a reaproximação das duas culturas. **Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências**, v. 7, n. 2, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/rbpec/article/view/4037/2601> Acesso em: 29 ago. 2021.

JAPIASSU, Hilton Ferreira. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**: a prática analítica. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

LACAN, Jacques (1958) A significação do falo. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

PELLIZZOLI, Marcelo Luiz (org.). **Justiça restaurativa**: caminhos da pacificação social. Caxias do Sul: Educs, 2016.

PEREIRA, Ana Maria. A ciência da motricidade humana e as suas possibilidades metodológicas. **Revista Digital do Paideia**, v. 2, n. 2, p. 376-392, 2011.

PRADO, Marco Aurélio M. Movimentos sociais e massa: identidades coletivas no espaço público contemporâneo. *In*: MAIA, Rousiley; CASTRO, Maria Ceres P. S. (org.). **Mídia, esfera pública e identidades coletivas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 193-212.

ROSENBERG, Marshall B. **Comunicação não violenta**: técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Ágora, 2006.

ROSENBERG, Marshall B. **A linguagem da paz em um mundo de conflitos**: sua próxima fala mudará seu mundo. Tradução de Grace Patrícia Close Deckers. São Paulo: Palas Athena, 2019.

ROSENBERG, Marshall B. **Vivendo a comunicação não violenta**. Tradução de Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

SILVA, Lourdes Ana P. **Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares**: um estudo de (tele)novela e bumba meu boi – usos, consumo e recepção. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ELA É PRATICAMENTE DA FAMÍLIA: MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA, DEMARCADOS PELO CAPITAL ECONÔMICO, CULTURAL E *HABITUS* EM *QUE HORAS ELA VOLTA?*

Expedido Leandro Silva

O presente capítulo tem como proposta analisar, sob o ponto de vista sociológico, o filme *Que horas ela volta?*, dirigido por Anna Muylaert, lançado em 2015, que aborda a história da empregada doméstica Val, personagem da atriz Regina Casé. Val é pernambucana, da cidade do Recife, e trabalha há duas décadas na casa de um casal de classe média alta em São Paulo. Sua filha Jéssica (Camila Márdila), criada pelo avô, decide ir para São Paulo, prestar vestibular, e pede apoio à mãe.

O objetivo da pesquisa prioriza o estudo analítico, à luz da sociologia, especificamente, a partir do pensar sociológico de Pierre Bourdieu, com enfoque – campo e *habitus* – reportado no filme *Que horas ela volta?* Quanto à metodologia, observa-se que a obra fílmica traz uma crítica social aos papéis de classe e gênero atribuídos às mulheres brasileiras; a partir de tal crítica, é possível perceber de que modo as relações entre patrões e empregadas domésticas, podem revelar a discriminação e o preconceito que constituem uma sociedade marcada por profunda desigualdade socioeconômica. O contexto brasileiro em questão, focaliza e destaca a subalternidade de Val, totalmente dedicada aos patrões, que contrasta com a rebeldia de Jéssica, questionadora de um modelo discriminatório e excludente, resquício do período colonial e representado pela figura dos patrões.

Assim, verificam-se as diferenças entre trabalhadores e patrões, no que diz respeito ao acesso a direitos, ao modo de vida de cada classe social. Haja vista o cômodo ou quarto, construído nos fundos da mansão, que muito bem representa o espaço que foi a Casa-Grande e a Senzala no período da escravidão brasileira. É nessa caricatura de senzala moderna que Val se refugia da lida diária. Por vezes, o pequeno quarto e a cama de solteiro são, costumeiramente, divididos com Fabinho, o único filho dos patrões, o que também denota Val como “Ama de Leite”. Nesse caso, pode-se dizer que Val representa uma personagem que – por falta de instrução sobre os seus direitos – aceita esse papel vinculado a sua profissão.

Em síntese, isso significa dizer que a classe média alta e a elite brasileira são herdeiras e defensoras de um sistema perverso, provinciano e excludente, marco histórico da nossa colonização e reprodutora de causas geradoras das desigualdades sociais ainda presentes no Brasil contemporâneo.

A nova casa-grande e a senzala na versão de Bárbara e Val

A obra fílmica traz uma crítica social aos papéis de classe e gênero atribuídos às mulheres brasileiras. A partir de tal crítica, é possível observar de que modo as relações, entre patrões e empregadas domésticas podem explicitar a discriminação e o preconceito, sintomas de uma sociedade marcada por profunda desigualdade social e econômica. A partir dessa questão, surge o foco da análise, que destaca a subalternidade de Val, totalmente dedicada aos patrões, que contradiz com a conduta de Jéssica, que interroga o sistema estrutural, discriminatório e excludente que simbolicamente externa os valores provincianos, herdados por uma classe média em decadência.

A análise terá como subsídio uma perspectiva interseccional: gênero, classe e social, tradicionais marcadores sociais da diferença se juntarão ao estado de origem (naturalidade) para entendermos a

organização hierárquica de uma sociedade capitalista e urbana, que subjuga trabalhadoras e trabalhadores domésticos. Nesse sentido, a ideia de interdisciplinaridade, associa-se ao universo complexo de identidades, das desigualdades sociais e das relações políticas entre os personagens do filme analisado. Assim, é visível que as contradições, entre as classes sociais não se limitam a uma diferença em relação ao número de bens e produtos, mas também externam a diferença de existência material. Haja vista que os sujeitos de uma mesma categoria ou classe social comungam de ações que incluem valores, comportamentos, regras de convivência e interesses.

A problemática social, patrões e empregada, explicitada no filme aqui analisado, inserem-se numa perspectiva de estudos e reflexão do contexto social contemporâneo. Considerando que nem todos os estudiosos compreendem e analisam as contradições sociais geradas pela relação capital-trabalho, é indispensável a análise da sociedade ciente e atenta aos contextos de exclusão da maioria da população, sobretudo daqueles atores que só disponibilizam a venda de sua força de trabalho e os meios para garantir sua sobrevivência. Faz-se necessário revelar as diferenças entre trabalhadores e patrões, no que diz respeito ao acesso aos direitos, ao modo de vida de cada classe social: é o caso do cômodo ou um minúsculo quarto construído nos fundos da mansão, que muito bem representa o espaço que foi a “Casa-Grande e a Senzala” no período da escravidão brasileira.

É nessa caricatura de “senzala” moderna que Val podia descansar da lida diária e recolher-se à noite para apenas dormir. Por vezes, o pequeno quarto e a cama de solteiro eram divididos com o Fabinho, único filho dos patrões e que tinha Val como “Ama de Leite”, além de manter uma relação “incestuosa” com a empregada Val, pois Bárbara, a patroa, também se refere a Val “como se fosse da família”. Logo, surge um pensar ilusório, onde a empregada chega a ensaiar a ideia de ser alguém tratada como familiar. No entanto, ela tem ciência da posição social. Usando a expressão Bourdieu (2007), ela sabe que

seu campo é outro, diferente do campo econômico, simbólico, social e cultural, exercido pelos seus patrões.

Nesse aspecto, surgem algumas indagações: seria possível que alguém pertencendo ao núcleo familiar, sendo, possivelmente, um dos herdeiros daquela mansão, dormiria no quarto dos fundos, apertado, sem ventilação, com pouco espaço para circular? Esse mesmo alguém da família executa todos os afazeres domésticos, cuidando do cachorro até o filho dos patrões como se fosse seu? Val é ciente de sua filha, com a mesma idade do filho do patrão e que reside aproximadamente a 2.600 km de distância?

Val recebe ordens diárias para não comer na cozinha, não se alimentar das mesmas comidas dos patrões, além de ser impedida de entrar na piscina. Denota-se, assim, que os direitos de Val não são iguais nem na materialidade dos espaços sociais que ela disputa com os patrões. Pelo mesmo caminho, essa prática de servidão, retratada no filme ora analisado, está associada à personagem da mulher negra, nordestina, cujos descendentes trabalharam na condição de escravos nas casas luxuosas da província e nos engenhos coloniais. No caso de Val, pode-se dizer que é uma personagem que, por falta de instrução sobre os seus direitos, aceita esse papel vinculado à sua profissão.

Em síntese, isso significa dizer que a classe média alta e a elite brasileira são protagonistas e defensoras de um sistema perverso, arcaico e discriminatório, marco histórico da nossa colonização que resultou nas causas geradoras das desigualdades sociais ainda presentes no Brasil contemporâneo.

A expressão “como se fosse da família” é um argumento bastante utilizado por parte de setores da classe patronal, como justificativa para uma maior dominação e alienação da mão de obra. Cria-se uma espécie de sentimentalismo forjado, para que a pessoa explorada não perceba sua condição de subalternidade, de opressão, e legitime as atitudes discriminatórias do opressor como algo normal, naturalizando, assim, as regras impostas naquele ambiente hostil.

Sob o olhar sociológico, pode-se identificar que o cenário do filme e o próprio enredo incorporam disposições culturalmente adquiridas:

[...] o romance reconstitui de maneira extraordinariamente exata a estrutura do mundo social no qual foi produzido e até mesmo as estruturas mentais que, modeladas por essas estruturas sociais, são o princípio gerador da obra na qual estas estruturas se revelam (BOURDIEU, 1996, p. 48).

É visível que a criação artística, assim como toda arte, resulta de uma realidade sociocultural e econômica em que o artista ou sua produção está inserido. Para Bourdieu (1996, p. 14), essa ideia remete “[...] a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de reduzir ou de destruí-la, intensifica a experiência [artística]”. No caso do filme aqui estudado, é notória a criação e reconstrução dos espaços instituídos pela produção fílmica que, simbolicamente, são identificados e separados por uma cortina invisível. Ou seja, tem-se uma realidade oposta, acentuada nas relações cotidianas e singularidades dessa posição e daquele que a ocupa.

A ideia do filme é também retratar um marco histórico na vida do povo brasileiro, especialmente aos mais vulneráveis, que foram assistidos por meio das políticas públicas e sociais implantadas no Brasil nos governos do Partido dos Trabalhadores, mais precisamente do ex-presidente Lula. Esses projetos governamentais somam uma série de mudanças e melhorias na qualidade de vida das classes populares. Vale lembrar que nesse período a classe trabalhadora ascendeu socialmente em todo país, cuja estabilidade econômica contribuiu e propiciou o acesso dessa categoria ao mercado de bens e consumo, assim como possibilitou aos filhos e filhas das pessoas mais simples, ingressarem em instituição universitária, pública ou particular, numa condição menos desigual.

O processo educacional foi vital para expansão do conhecimento e também para ampliar a renda e o poder aquisitivo dos mais simples. Logo, o ufanismo do governo acentuava-se em propagar o surgimento de uma nova “classe média”, ou seja, era a somatória do nível escolar (graduação e democratização do acesso às universidades) e o crescimento da renda per capita do povo em geral. Além do aumento da mobilidade social e ocupacional, do acesso aos bens culturais, entre outros. Desse modo, o enredo do *Que horas ela volta?* centraliza e conduz, por meio das cenas, o conflito das classes estruturalmente envolvidas. Tais conflitos evidenciam-se em meio à narrativa e à polarização da classe baixa e alta – patroa e empregada.

Outro tipo de polarização reporta-se às demarcações espaciais: – quarto dos fundos e quarto de hóspedes; cozinha e sala; região Nordeste e Sudeste; condomínio e comunidade periférica – e polarizações materiais: sorvetes caros e baratos; ventilador e ar-condicionado; louças finas e louças populares: “[...] isso ocorre porque a pertinência de um produto ou de uma prática à classe do legítimo ou do ilegítimo constitui uma propriedade que lhe é conferida de fora, independentemente das intenções do produtor...” (BOURDIEU, 2013, p. 158). Em suma, *Que horas ela volta?* apresenta regras, normas e valores do espaço doméstico brasileiro, ora retomado no universo imaginário dos mitos fundadores.

O campo e o habitus na tradução da família tradicional brasileira

A sociologia de Bourdieu evidencia as relações sociais e sua praticidade na elaboração de modelos que possibilitem maior entendimento da realidade social e econômica. Ainda, parece improvável “reduzir as estruturas, as ações e interações” ou, ao contrário, “deduzir as ações e interações da estrutura” (BOURDIEU, 1990, p. 155). Ele também aponta que, para sanar os conflitos e tensões, é preciso recorrer à dialética, haja vista a existência de dois

objetos primordiais para sua abordagem teórica que denominou de “o campo e o *habitus*”.

O campo pode ser definido sob as delimitações estruturais e seus respectivos setores, tais como: a religião, economia, cinema, política, literatura, entre outros.

Trata-se não somente das afirmações professadas, à porfia, por escritores e artistas à medida que se afirma a autonomia do campo de produção cultural, mas de intenção iminente aos objetos culturais. Assim, seria possível evocar toda a pesada carga social da linguagem legítima e, por exemplo, os sistemas de valores éticos e estéticos que estão depositados, prontos para funcionar, de maneira automática, nos pares de adjetivos antagonistas ou a própria lógica da linguagem erudita, cujo valor, em sua totalidade, reside em uma diferença, ou seja, na distância em relação às maneiras de falar simples e comuns (BOURDIEU, 2007, p. 212).

Notadamente, institui-se um espaço competitivo entre indivíduos que se postam em sintonia com a esfera do sistema contraditório que representa, isto é, orientando-se, segundo a materialidade valorativa que compreende o capital. No entanto, a posição ou cargo exercido por cada indivíduo depende das experiências prévias que irão ajustando os modelos e proposições interiorizadas e duráveis, ou seja, tanto no campo econômico, como também, no social, cultural, entre outros. Pode-se dizer que essas vivências e práticas compõem o tecido que fomenta a base estrutural de cada sujeito dentro de um campo que se origina como *habitus* e estabelece sua maneira de perceber, julgar e valorizar o mundo, determinando consciente ou inconsciente o estilo de viver, de agir e influenciando, inclusive disposições corporais, reais, como gestos, condutas e posturas. Para melhor compreensão, o *habitus* é, portanto, um complexo gerador de disposições, advindas do universo

da aprendizagem, cuja dinâmica acentua-se como espécie criadora das respostas que são dadas ou atribuídas à realidade social.

[...] o *habitus*, enquanto disposição geral e transponível, realiza uma aplicação sistemática e universal, estendida para além dos limites do que foi diretamente adquirido, da necessidade inerente às condições de aprendizagem: é o que faz com que o conjunto das práticas de um agente – ou do conjunto dos agentes que são o produto de condições semelhantes – são sistemáticas por serem o produto da aplicação de esquemas idênticos – ou mutuamente convertíveis – e, ao mesmo tempo, sistematicamente distintas das práticas constitutivas de um estilo de vida (BOURDIEU, 2007, p. 163).

Cada um em seu quadrado: o cotidiano do trabalho doméstico

É visível a narrativa que compõe a plasticidade das cenas e onde se determina o perfil e a dinâmica de cada campo. Nesse sentido, os campos dialogam por meio dos questionamentos e conflitos, onde o sistema interno de classificação e as hierarquias socialmente instituídas tendem a naturalizar-se através do surgimento de estruturas mentais e culturais que não estão em sintonia com as estruturas sociais. Pode-se dizer que no filme observado, o ambiente doméstico é o grande cenário onde a história é narrada. O campo é delimitado pela presença do casal Bárbara e José Carlos, o filho Fabinho e Val, a empregada da família.

O espaço físico é demarcado pelas dependências de uma casa de moradia nobre, localizada no Morumbi, bairro de classe média alta da elite paulistana. A primeira cena do filme retrata a piscina como um bem de luxo e glamour, uma espécie de sala de estar, onde Fabinho ainda criança toma banho, sob o olhar de Val. Tem-se um espaço social que pode ser traduzido como um pequeno mundo, certa bolha que determina a atuação de seus agentes proprietários

e não proprietários. Ou seja, o filme nos leva a imaginar que toda a dinâmica da casa é gerada na cozinha, e que os conflitos se reportam por meio de uma necessidade sociopolítica e que impulsiona o modo de pensar, o saber fazer das práticas sociais. Logo, as lutas são partes da ação política de cada pessoa ou de todos que integram o grupo social, a comunidade, a categoria etc.

O campo aqui analisado revela o universo da desigualdade entre patrões e empregadas domésticas, sobretudo na constatação de que nele existe uma ação imposta nas relações de classe e de trabalho, no contexto e composição familiar e na distinção de gênero.

As trabalhadoras domésticas, além de realizarem tarefas fisicamente exaustivas, como lavar e passar roupa, limpar e arrumar a casa, preparar os alimentos, também precisam transmitir a sensação de cuidado e conforto, incumbências emocionais. Enquanto Fabinho brinca, Val conversa preocupada no telefone com a filha. Ao sair da piscina, Fabinho pergunta: “E mamãe, cadê?”. Val responde que Bárbara está trabalhando. Fabinho, então, indaga “que horas ela volta?”. Val diz, resignada, que não sabe. Há, portanto, duas ausências maternas – de Bárbara para Fabinho, de Val para Jéssica. A expressão de Val diante da pergunta sugere que ela, desconhecendo o horário de retorno nos dois casos, está aborrecida. Com o passar dos anos, Jéssica, ressentida pela ausência, deixou de conversar no telefone com a mãe, a quem se refere pelo nome, Val. “Você não sabe como eu sofri. Me dava um monte de presente e depois me deixava lá. Que horas a mainha volta? Que horas ela volta? Puta que pariu, Val, dez anos não voltaste por quê?”, desabafa Jéssica (LANA, 2016, p.126-127).

Esse modelo de sociedade estratificada exemplifica a lida cotidiana de centenas de mulheres trabalhadoras, em grande parte

residentes nas regiões periféricas das grandes cidades do país. Ou seja, são obrigadas a deixar seus filhos com outras pessoas, geralmente parentes ou vizinhos de confiança, que possam assegurar a criação das crianças no intervalo da sua ausência. Melhor dizendo, existe uma complementaridade familiar de patrões e empregados que legitima as desigualdades sociais.

Para Cláudia Fonseca, a primeira família “[...] é apresentada como alternativa, senão ideal, pelo menos aceitável, a segunda é frequentemente rotulada de desorganizada” (FONSECA, 2007, p. 18). Assim, evidencia-se um abandono materno nos dois casos – Val e Bárbara. E, na ideologia das elites, o trabalho realizado pelas domésticas faz parte de uma conquista de independência que compreende os ideais contemporâneos da vida bem-sucedida nas grandes cidades.

Haja vista, que uma das tarefas de Val era cuidar de Fabinho para que Bárbara possa projetar-se no campo do estrelato, tornando-se uma estilista famosa e reconhecida pela alta sociedade paulistana. Conseqüentemente, os filhos e filhas das trabalhadoras domésticas tendem a crescer em meio às desilusões e ao não reconhecimento do valor social do trabalho de suas mães. É provável que existam milhares de Jéssicas em todos os lugares do Brasil que se sentem abandonadas pela mãe que nunca voltou para cuidar dela, porque estavam atrás de uma vida melhor, a cuidar de outra família.

No decorrer do filme, percebe-se que Fabinho, o filho do casal, expressa um ressentimento pela ausência da mãe. No mesmo sentido, Val foi obrigada a ausentar-se para trabalhar e enviar certa quantia em dinheiro para manter a subsistência e a formação da filha. Mas, ao contrário, a patroa Bárbara não trabalha para manter as necessidades básicas, mas pelo *status* e pelo simbolismo que representa o universo da moda, já que o marido, José Carlos, é o provedor de toda a funcionalidade e despesas da família e da casa. Ao ser indagado por Jéssica se seria Bárbara a executiva da família,

Carlos externa um sentimento de alguém que não sai de casa e nunca fez nada, afirmando que “[...] todos dançam, mas sou eu quem coloca a música”. Na condição de herdeiro direto da fortuna dos pais, o patrão usufrui de uma excelente vida financeira, porém é um profissional das artes plásticas frustrado e sem reconhecimento. Talvez por conta disso, sofre de uma depressão profunda.

Com a chegada de Jéssica, o patrão Carlos estampa um sorriso e aparenta ser sociável, mas, ao assediar a Jéssica, atua como o senhor da casa-grande. Nas últimas cenas do filme, o senhor da nova casa-grande ou da “senzala moderna” assume uma aparência de pessoa civilizada ao pedir desculpas a Val. Porém, continua munido de um comportamento que pode ser associado ao de um adolescente que não quer perder a oportunidade do flerte e do assédio, ao pedir Jéssica em casamento. Contudo,

A situação não seria muito diferente das nossas mais profundas raízes, em que senhores mantinham relacionamentos com escravas e concebiam filhos ilegítimos, que, mais tarde, tinham direito à herança do pai e experimentavam vidas contraditórias entre as senzalas e as casas-grandes. A expressão incrédula da jovem e a tomada de consciência do ridículo da situação conferem atualidade para a violência do senhor – ainda que Carlos tenha infligido a Jéssica o assédio sexual, com a reação pasma da jovem, o patrão ri envergonhado e afirma que tudo era uma brincadeira (LANA, 2016, p. 128).

Diante da proposta de casamento, Jéssica revela um disfarce no rosto de alguém que não estava entendendo, e finalmente dispara em gargalhadas, fingindo que toda aquela conversa não passava de uma anedota. Para Mikhail Bakhtin (1981, p.35-36), em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, esse enredo está associado à consciência e à ideologia. O signo é o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. Seguindo esse argumento, o autor nos auxilia, afirmando que

A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos conferem. (BAKHTIN, 1981, p. 36).

Nesse sentido, a consciência individual pode ser considerada como um adereço dos signos ideológicos. Haja vista que a demarcação de espaço, ou capital cultural, (BOURDIEU, 2007) é explícito no discurso imagético proferido por Jéssica, como portadora e como alguém que adquiriu esse capital cultural e simbólico, ou seja, revelado, por meio de sua narrativa, na sua linguagem e na apropriação do mundo das artes, da ética, da política social.

Isto é perceptível desde o primeiro contato com os padrões de sua mãe, quando se explicita a imagem de uma jovem, nordestina, que vem à cidade de São Paulo em busca de formação intelectual. Mas, ao apresentar-se como candidata a uma vaga no curso de arquitetura, na mais conceituada instituição de ensino superior do país, a Universidade de São Paulo, Jéssica causa espanto aos padrões, que a interrogam se ela é sabedora do nível da prova do vestibular e o número elevado de concorrentes. Prontamente, Jéssica afirma que tem ciência e que está preparada para o desafio. A reação é de incredulidade quanto a sua capacidade de se sair bem neste campo – tendo em vista suas origens, um dos fatores determinantes na obtenção e acúmulo de capital cultural, segundo Bourdieu (2007).

Essa cena de encontro e de boas-vindas se estende de maneira implícita, por que Jéssica não veio a São Paulo na condição de uma migrante nordestina na busca de um trabalho para sobreviver. Há uma definição clara: ela veio de avião, contrariando a maioria dos migrantes que se locomovem por meio do transporte terrestre, como bem traduz a canção interpretada por Luiz Gonzaga:

Quando eu vim do sertão, seu moço, do meu
Bodocó.

A malota era um saco e o cadeado era um nó.
Sô trazia a coragem e a cara, viajando num pau
de arara.

Eu penei, mas aqui cheguei...

(Compositores: Guio de Moraes / Luiz Gonzaga).

Ao contrário da estética narrada pelo cancionista popular, Jéssica traz em sua bagagem o poder da cultura culta e do conhecimento da ciência, isto é, seu capital cultural capacita o *status* de autonomia e poder de fala. Talvez por isso ela obtém o respeito e passa a ser tratada como hóspede na casa em que trabalha sua mãe. No entanto, sua condição de hóspede não é e nunca foi o desejo dos patrões. Este fato deflagrou-se por conta dos seus questionamentos críticos em relação ao padrão de vida dos patrões e às péssimas condições de trabalho, exploração e à subalternidade conformista exercida por sua mãe, Val.

Nessa perspectiva, cabe-nos pensar que as lutas existem e são motivadas pelo ideal emancipatório daqueles que constituem os movimentos reivindicatórios, impondo-se historicamente no reconhecimento dos direitos legítimos. Essas lutas se emanam na consciência individual do sujeito e também nas mais variadas categorias e manifestações, como o movimento feminista, o ideário multiculturalista, onde suas bandeiras de lutas se revelam em meio às questões étnicas, raciais e culturais, a luta contra a ideologia colonial presente ainda hoje nos países emancipados, os movimentos contra todo tipo de opressão e autoritarismo, a luta contra a marginalização e o preconceito, entre outros.

No caso de Jéssica, ela não se reconhece como serviçal, chegando a dizer a sua mãe que não tem patrão.

Jéssica, desde o início, não se ajusta àquele contexto e, mesmo sendo orientada pela mãe em diversos momentos sobre a “maneira certa de

agir”, mantém seus inúmeros questionamentos e seu posicionamento, incapaz de aceitar uma condição de inferioridade em relação aos demais. Essa atitude dá origem a uma série de situações inusitadas, expondo a incongruência da estrutura subjacente das relações entre patrões e empregados, que é reproduzida, na maioria das vezes, sem que haja questionamento sobre sua validade (CASTRO; NADALETO, 2018, p.238).

É visível que a chegada de Jéssica, abalou a rotina e as estruturas familiares, ou seja, a sua presença e seu perfil de mulher independente e determinada é encarado por todos como uma ameaça às hierarquias instituídas no seio familiar. Além disso, os patrões e o filho enxergam como anormal a opção que a filha da empregada fez em relação ao seu destino profissional: seguir a carreira de arquiteta. Essa postura preconceituosa se materializa na exclamação de Bárbara, quando diz: “Esse país tá mudado mesmo”. Simbolicamente, isso quer dizer que não é possível admitir que a filha da empregada e filho do patrão possam estudar na mesma instituição e cursar a mesma graduação. No entender dos patrões, seria natural que Jéssica seguisse o mesmo trajeto da sua mãe.

É preciso entender que a junção das desigualdades que envolvem raça e gênero, a exemplo da mulher trabalhadora doméstica, pode ser considerada como um dos “personagens estratégicos” nesse processo de sentido e significado, externado no filme *Que horas ela volta?* Bárbara, a patroa vilã, não se opõe ao trabalho doméstico e também não proíbe que o limite “da porta da cozinha pra lá” seja contestado; no Brasil pós-Lula,

[...] a relação entre patroas e trabalhadoras domésticas transformou-se, sobretudo, em razão do avanço da legislação trabalhista. Outras conquistas sociais, como a lei das cotas para a entrada na universidade, são também apresentadas pelo filme. A partir da vivência

Íntima das recentes mudanças sociais brasileiras, o filme mostra que Jéssica ousou ultrapassar a porta da cozinha. Transgredir o limite da porta da cozinha, como fez Jéssica, parece ser um mistério para Val (LANA, 2016, p. 132).

O enredo é norteado por um estado de tensão, em que pequenos embates são demarcados, sobre o direito à piscina, ao sorvete de luxo, à escolha de profissão, enfim, sobre os marcadores sociais da diferença e da posição do campo que politizam e materializam os conflitos da cena social, econômica e política brasileira. Por vezes, os campos atuam permanentemente ajustados, em meio a processos, como a alternância de projetos políticos distintos, a ascensão social e econômica de diferentes parcelas da população, o aumento ou diminuição da renda do trabalho, o aumento do acesso à instrução, o protagonismo das metrópoles e decorrente afluxo de população.

Consequentemente, a constituição e o próprio direito é o retrato desse sistema capitalista burguês que funciona como objeto particular, pertencente àqueles que fazem parte do campo social e econômico. Em suma, naturaliza-se o que deve e o que não pode ser usufruído pelas classes menos favorecidas. Daí, a luta de classe se faz oportuna na medida em que questiona a conduta daqueles que desconsideram e oprimem os demais que se encontram à margem das benesses do Estado do bem-estar social e de tudo aquilo que é produzido pelo trabalhador, trabalhadora.

Nesse processo de enfrentamento, as lutas estabelecem metas no tocante ao reconhecimento das políticas públicas de afirmação e das diferenças para as quais o pensamento liberal comporta-se como agente individualista. Contrapondo as lutas sociais, o Estado liberal propaga a ideia da liberdade individual e comunitária, ou seja, o comunitarismo liberal defende o princípio de que o sujeito deverá ser assistido segundo a determinação jurídica. Em síntese, a doutrina

do Estado liberal exclui o caráter reivindicatório do sujeito, das lutas sociais. A luta por direitos iguais acentua-se na ideia de que não é possível existir direitos sem autonomia, e não se pode conceber, vivenciar experiências democráticas, sem a existência do direito.

A conjuntura política, as lutas que objetivam seu reconhecimento, constitui uma apropriação que leva a uma identidade real, crítica e reflexiva das próprias origens, das maneiras, dos modos de vida nos quais os cidadãos e cidadãs, nasceram, e a partir da qual deseja decidir quem é e quem se afirma em atores sociais.

Assim sendo, os marcadores sociais permitem identificar outros modos de vida que se revelam por meio da identidade cultural. Pensando assim, a interação e o respeito às diferenças exigem uma reflexão sobre o impacto causado no mundo global e nas ações locais. Ou seja, atuar localmente é estar conectado com as transformações do universo global. Por isso, quando se fala em marcadores sociais, reportam-se a marcas que definem a própria identidade de cada pessoa, tais como: sexo, classe social, raça, idade ou etnia. Ao observar o universo de gênero, tem-se um discurso que envolve a diferença entre os sexos.

Portanto, o critério ideológico é também inserido nas instituições, revelado nas estruturas, nas práticas e nos rituais, onde tudo contempla as ações sociais. Em suma, o discurso constrói o sentido daquela realidade. Vale dizer que o gênero é culturalmente construído, podendo ser entendido como um marcador de diferença social.

Diante disso, institui-se um modelo de comportamento e ação questionadora no que diz respeito à desigualdade de gênero e demais relações sociais. No setor profissional, por exemplo, o universo do preconceito surge muitas vezes de maneira camuflada e perniciosa. Por vezes, não se trata de instituir uma ideia de igualdade perfeita, equilibrada e justa entre os sujeitos, isto é, o ideário em questão é o conceito de equidade, acentuado nos direitos coletivos e iguais a todos.

Considerando que o termo que orienta a classe social não é objeto único, pertencente ao pensar marxista, e sua dinâmica economicista pode ser vista sob o olhar de conceitos e definições não necessariamente econômicos.

Parece normal e costuma-se afirmar que as desigualdades sociais estão relacionadas a fatores do mundo da economia. Outro marcador social relevante é o universo da pertença, as etnias que manifestam, marcando suas diferenças através do grupo social, especificamente pela expressão da cultura. Por isso, compreender as etnias, é adentrar no mundo das diferenças, é também reconhecer que o grupo étnico pertence e convive em meio ao processo histórico e cultural, continuamente. É visível a postura da Jéssica ao se impor perante as injustiças sociais e econômicas. Ao mesmo tempo, a cena de Val dentro da piscina simboliza uma nova vida, agora emancipada, aquela que se firma com um enunciado de liberdade. Logo, o

[...] poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo, poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 1989, p. 14).

Finalmente, tem-se uma narrativa cujos personagens se revelam por meio do campo, do *habitus* e dos imaginários históricos e lutas concretas. Consciente ou não, o fato é que Val rompe com a estrutura de subordinação, imposta pelo sistema patriarcal familiar ao adentrar na piscina – uma cena muito simbólica e que representa a liberdade, a “alforria” dos seus, agora, ex-patrões. Ao chegar à casa da filha Jéssica, onde decide residir, Val retoma a liberdade de poder, sobretudo ao aventar sobre a busca do neto para cuidar. Esta cena final é a certeza da realização de um longo sonho, que é cuidar

da sua filha. Portanto, Val e Jéssica narram a trajetória de inúmeras mulheres e famílias que participam da luta de tantos e tantas outras que estão firmes, defendendo ou conquistando sua posição nos campos, configurando seu *habitus* e redefinindo, assim, os limites das possibilidades estabelecidas para cada agente nesses campos.

Referências

- BAKTHIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- FONSECA, Cláudia. Apresentação. De família, reprodução e parentesco: algumas considerações. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 29, p. 9-35, 2007.
- LANA, Lígia. “Da porta da cozinha pra lá”: gênero e mudança social no filme *Que horas ela volta?* **Revista Rumores**, v. 10, n. 19, p.121-137, jan./jun. 2016.
- NADALETO, Natália Regina Silva; CASTRO, Maria Luiza Almeida Cunha de. Questionando o poder simbólico no espaço apropriado: uma visão do filme “Que horas ela volta?” sob a perspectiva de Bourdieu. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 21, n. p. 1, p. 232-249, jan./jun. 2018.

CARTAZ CINEMATográfico: NARRATIVA REPRESENTADA EM IMAGENS

Leandro Fabris Lugoboni
Tatiana Fontoura Rivoire
Lourdes Ana Pereira Silva

“Um pôster é como a miniatura de um
acontecimento: uma citação
– da vida ou da arte”

(SONTAG, 2010, p.232).

Com base na semiótica peirciana, o presente artigo capítulo tem por objetivo compreender o processo de significação e de sentido dos signos contidos no cartaz oficial do filme *Que horas ela volta?* e, assim, identificar o potencial significativo dos seus elementos visuais. O filme, lançado em 2015, é dirigido por Anna Muylaert. O cartaz é assinado pelo designer gráfico Marcelo Pallotta.

A estratégia teórico-metodológica empreendida neste estudo compreende a semiótica como uma ciência interdisciplinar de linguagens, capaz de articular saberes cujos planos representacionais e unidades de significação se interligam pelos domínios da linguagem verbal e não verbal e, conseqüentemente, pela leitura sígnica. Como é de conhecimento, a semiótica exerce grande influência tanto na publicidade quanto nas produções cinematográficas.

No que concerne aos procedimentos metodológicos adotados, primeiramente, contextualizam-se os instrumentos de análise, neste caso: 1) um breve passeio pela história do cartaz

e sua importância na comunicação e na cena urbana ocidental; 2) a semiótica peirciana, considerando os signos relacionados no cartaz; posteriormente, evidenciamos as relações entre os signos identificados no cartaz. O passo seguinte consiste em entender os objetos e suas relações dentro do cartaz do filme e, por último, as relações entre os interpretantes, à luz da semiótica de Peirce (2003) e Santaella (2002).

Contextualizações: o filme e o cartaz

O longa-metragem *Que horas ela volta?* aborda a desigualdade social no Brasil contemporâneo, com base na relação entre uma empregada doméstica nordestina e seus patrões paulistanos.

O filme retrata o cotidiano de uma família de classe média decadente e sua empregada pernambucana Val (Regina Casé), que também é babá de Fabinho (Michel Joelsas) e mora na casa dos patrões. Treze anos depois, quando o menino vai prestar vestibular, Jéssica (Camila Márdila), filha de Val, telefona pedindo ajuda para ir a São Paulo, para prestar vestibular para o mesmo curso. A menina é bem recebida pelos patrões, porém, quando ela deixa de seguir certo protocolo hierárquico que define as diferenças entre as classes sociais, a situação torna-se insustentável. Como pano de fundo, acompanhamos a relação entre a empregada e o rapaz, narrativa secundária representada no cartaz, que também carrega a carga das relações afetivas entre os personagens, baseadas nas diferenças sociais presentes na história. O carinho entre a empregada doméstica e o menino/patrão minimiza emocionalmente, mas não de fato, o abismo social que os separa.

O cartaz do filme revela diferentes significações que podem ocorrer em observadores que viram o cartaz antes e depois de assistirem ao filme. A semiótica nos indica o caminho para o entendimento desses significados. Peirce (2003) e Santaella (2002) afirmam que podemos entender as imagens de duas maneiras:

material e imaterial. A primeira, a material, são as representações visuais impregnadas de significados; a segunda, a imaterial, formada na mente do observador, é apresentada através do repertório e conceitos mentais individuais. Esses entendimentos imagéticos estão relacionados, pois de alguma forma já foram idealizados na mente de algum indivíduo produzindo significados, signos ou uma representação. Por ser uma peça publicitária, o cartaz está diretamente ligado à narrativa do filme, mas pode também trazer mensagens subliminares que enriquecem a peça e geram curiosidade ao observador.

O cartaz, criado na Europa no final do século XIX, permanece até hoje mantendo intacto seu poder de comunicação direta e precisa, mesmo quando assume vários formatos analógicos ou digitais quando anuncia um produto ou divulga um filme ou espetáculo. Segundo Abraham Moles (1974), o cartaz como mídia é uma ferramenta de transmissão de uma mensagem a um público heterogêneo, “[...] é feito para ser colado à visão do transeunte” (p.44).

O cartaz e seu poder de comunicação

O cartaz ou pôster é uma peça publicitária capaz de atrair passantes graças à objetividade de sua informação. Ele vai além de um comunicado público, pois esse é passivo, porque apenas é um instrumento que informa ou ordena, dirigido a um público interessado e atento. O cartaz é visualmente agressivo e tem apelos textuais e pictóricos que seduzem, estimulam, vendem, educam, convencem, cujo objetivo é provocar o público espectador e consumidor. Peça componente do espaço público, o cartaz compete com seus pares e com a arquitetura urbana, repleta de interferências visuais, e assim necessita ter em sua composição a predominância de elementos visuais ou plásticos, acompanhados de textos curtos e objetivos que completam a informação. Susan Stontag cita o designer e publicitário Harold F. Hutchinson, que afirma:

O pôster é essencialmente um anúncio grande, normalmente com um elemento pictórico, normalmente impresso em papel e normalmente exposto em uma parede ou quadro para o público em geral. Seu objetivo é chamar a atenção para qualquer coisa que o anunciante esteja tentando promover e gravar uma mensagem no transeunte. O elemento visual ou pictórico proporciona a atração inicial – e ele deve ser suficientemente impressionante para prender o olhar do transeunte e superar a atração concorrente dos outros cartazes, de modo que precisa de uma mensagem verbal suplementar que reforce e amplifique o tema pictórico. O tamanho grande da maioria dos cartazes permite que a mensagem verbal seja lida claramente a distância (HUTCHINSON, 1968 *apud* SONTAG, 2010, p.211).

Fruto da modernidade e peça gráfica estratégica do capitalismo, destinada ao consumo do que anuncia, o cartaz surgiu nas grandes cidades europeias no final do século XIX e era a expressão máxima da vida econômica, cultural e social, divulgando principalmente espetáculos e casas de entretenimento. Logo passou a ser veículo de informação e divulgação de serviços, produtos e campanhas de saúde e política.

O colorido dos cartazes, proporcionado graças ao desenvolvimento da impressão litográfica, capturou a atenção dos passantes, o que transformou as ruas das grandes cidades em verdadeiras galerias de arte, permitindo a consolidação da indústria de cartazes (MEGGS, 2009, p.250). Gradualmente, as artes gráficas da era vitoriana cedem espaço para o estilo *art nouveau*, novo estilo de artes aplicadas e decorativa, que contribuiu para que o cartaz adquirisse *status* de “arte”, pelas mãos de artistas consagrados como Jules Chéret, Toulouse-Lautrec, Mucha, entre outros. Segundo Hollis (2005, p.11), “[...] eles estavam praticando aquilo que mais tarde ficou conhecido como design gráfico”, quando desenhavam seus caracteres tipográficos e eram responsáveis por todo processo de produção.

O cartaz, assim como a fotografia e o cinema, pertence à época da cópia mecânica e existe sem a intenção de ser único. Portanto, segundo Susan Sontag (2010, p.213), “[...] a reprodução de um pôster ou cartaz não cria um objeto de segunda geração, esteticamente inferior ao original ou diminuído do seu valor social, monetário ou simbólico”. Seu destino, desde sua concepção, é subsistir em grande quantidade.

A multiplicação populariza a obra, a reprodução técnica coloca a cópia em ambientes e situações em que o original jamais estaria, aproxima indivíduo e a criação. Moles, em seu livro *O cartaz*, diz que a reprodução faz com que a imagem original perca sua existência única, adquirindo assim uma existência serial. O cartaz, para além de ser um meio de comunicação de massas, é um veículo que registra e eterniza os movimentos de seu tempo. Em apenas uma imagem, “[...] pela sua repetição em múltiplas cópias postas em diferentes lugares, o cartaz se decalca pouco a pouco no cérebro dos membros da sociedade para aí se constituir num elemento da cultura” (MOLES, 1974, p.21).

A técnica da reprodução permite que o cartaz “vá” ao encontro do espectador e faz com que a percepção e recepção se transformem, pois a obra reproduzida muda de estrutura: antes era única; agora é representada e reproduzida graficamente. Na era da informação e da reprodutibilidade técnica, a obra pode perder sua “autoridade” e seu valor de culto; sua “aura”, porém, ganha visibilidade. A massificação através da técnica pode ser positiva, pois, além de aproximar e disseminar a arte, tem a capacidade de politizar das massas. Para Benjamin (2015, p.167),

[...] retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-la até no fenômeno único.

O cartaz, peça gráfica cuja essência é justamente a reprodução, e por isso tem grande poder de difusão de uma mensagem, pode

passar por um desgaste visual, comprometendo seu valor estético a partir do momento em que sua mensagem é compreendida, mas, em contrapartida, “constrói reflexos condicionados, *slogans* e estereótipos que se imprimem na cultura individual, e, por isso, adquirem valor autônomo do seu assunto” (MOLES, 1974, p.20).

Para além do seu uso comercial, o cartaz também pode ser usado como “arma” política, colocando-o a serviço dos sistemas ou das revoluções. Para o comunicólogo Lucas Leite Fermon (2020), o cartaz político, referindo-se aos cartazes produzidos na Rússia revolucionária, pós-1917, precisava minimizar formas, reduzir cores, linhas e textos. Essa “economia” de elementos gráficos, presentes na arte construtivista russa, além de aperfeiçoar o design, atribuir legibilidade ao cartaz, facilitando a compreensão das mensagens ideológicas revolucionárias. E acrescenta:

A comunicação de massa é vital para o convencimento da maioria da população. Seja para dissimular uma ideologia ou transformar informações de conhecimento reduzido em consciência coletiva. (FERMON, 2020, s/p.).

A comunicação é o principal meio de interação social e o cartaz é peça fundamental desse processo. Sendo assim, sua função vai além do registro de hábitos de consumo de uma sociedade, ele registra a história, com as escolhas estéticas, costumes, ideias e cultura de um povo em época datada. Até mesmo na versão digitalizada, com amplo uso nas redes sociais e sites, o cartaz, mesmo efêmero, não perde sua função de origem: a rapidez no ato de comunicar.

A representação visual do cartaz cinematográfico do filme *Que horas ela volta?*

O cartaz do filme, como já dito, trata-se de uma peça comunicacional publicitária para divulgação do filme. Descrevendo o objeto em questão, o cartaz, inicialmente como ponto focal vimos

Val e, deitado em seu colo, aparecendo parcialmente na cena, Fabinho, aparentemente sem camisa. Val está sentada no que indica ser uma cama, vestindo uma camisa de botões listrada, que mais se assemelha a um uniforme. O fundo, aparentemente neutro em um tom branco, aparenta ser um quarto, com livros e computador sobre uma espécie de escrivaninha. Retornando aos personagens, Val deposita suas mãos sobre a cabeça de Fabinho, indicando estar afagando o rapaz. Ela ainda aparenta estar sorrindo, usa óculos de armações grossas e cabelo desarrumado, enquanto Fabinho sem camisa sorri, demonstrando até então uma feição de conforto com a mão apoiada sobre o joelho de Val.

Essa é a descrição do objeto em questão. É preciso contextualizar o objeto de pesquisa – o cartaz do filme – e entender, que sendo ele uma matriz visual, composta de linguagem fragmentada e limitada, é possível identificar as significações por detrás das representações visuais somente por momentos (SANTAELLA, 2013).

Em outras palavras, o cartaz descrito só nos permite entender a significância expressa nele. Neste momento devemos destacá-lo, primeiramente, do contexto da obra cinematográfica e entendê-lo como uma matriz visual, que a princípio é capaz de nos entregar significados parciais e, em um segundo momento, ajustar os seus significados no contexto da obra totalitária. Em resumo, comparar o cartaz ao contexto da obra cinematográfica.

Santaella (2002) afirma que podemos entender imagens de duas maneiras. Na primeira maneira, devemos levar em consideração as imagens como representações visuais. Desse modo, as figuras, os desenhos e as gravuras são formas materiais impregnadas de significados representados no nosso ambiente visual. A segunda maneira, esta imaterial, formada na mente do observador, é representada através de visões, fantasias, sensações, como conceitos mentais individuais. Portanto, Santaella ainda afirma que esses dois

modos de formação imagética estão relacionados, ou seja, imagens representadas de maneira material, de alguma forma já estiveram idealizadas de maneira imaterial na mente de algum indivíduo, e o processo inverso também se consolida para os observadores. Nesse processo, ocorre um terceiro, que consiste na produção de significados (signos) ou uma representação.

Voltando o olhar para o objeto em questão, temos esses dois processos ocorrendo simultaneamente. Duas situações distintas de produção de significado podem ocorrer ao indivíduo ao observar o cartaz do filme: significações distintas são geradas em observadores que viram o cartaz antes de assistir à obra, e outros significados são gerados em espectadores que assistiram à obra e observaram o cartaz.

Para Peirce, um signo intenta representar, pelo menos em parte, alguma coisa para alguém. Ou, de forma mais precisa, um conceito existente na mente de alguém. Dirigindo-se a essa pessoa, um primeiro signo criará na mente dela um signo equivalente a si mesmo ou, eventualmente, um signo mais desenvolvido. Este segundo signo, criado na mente desse intérprete, recebe a designação de interpretante, e a coisa representada é conhecida pela designação de objeto. Nas palavras de Peirce (2003, p.46):

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa, algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos seus aspectos, mas como referência de um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen.

Nesse sentido, qualquer elemento visual, verbal ou sonoro pode ser compreendido como um signo que represente algo para alguém que já tenha em mente algum conceito sobre esse ou

aquele elemento. Sob esse ponto de vista, quando utilizados como linguagem, na produção de mensagens visuais, verbais ou sonoras, os signos são elementos que geram sentido. E, aparentemente ou não alguma semelhança com aquilo que representam, acordando com o contexto cultural e entendimento coletivo ou individual, o signo visa sempre executar uma função.

Partindo das categorias já apresentadas (primeiridade, secundidade e terceiridade), Peirce subdivide os signos considerando três relações básicas: na relação do signo consigo mesmo, os signos apresentam-se como Qualissignos, Sinsignos e Legissignos; na relação com o objeto a que se referem, os signos apresentam-se como ícones, índices e símbolos; e na relação com o interpretante, apresentam-se como rema, dicente e argumento.

Peirce define os Qualissignos, Sinsignos e Legissignos da seguinte maneira:

Um *Qualissigno* é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique, mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo. Um *Sinsigno* é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos. Mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam. Um *Legissigno* é uma lei que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno (porém a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, porém um tipo geral que, tem-se concordado, será significante. Todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada *Réplica* (PEIRCE, 2003, p. 52).

Na relação com o objeto, um ícone é um signo que representa outro objeto por ser semelhante a ele. Graças a essa relação de

semelhança, o ícone pode substituir a coisa que representa. Peirce define ícone por:

[...] um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. [...] Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo. (PEIRCE, 2003, p.52).

Figura 1 – Cartaz oficial do filme *Que horas ela volta?* (2015)



Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-231230/>. Acesso em: 15 abr. 2022

A semiótica de Peirce oferece um método analítico que auxilia no processo de entendimento da ideia a ser transmitida, e quando aplicada auxilia na pesquisa de significados que possam ser atribuídos a cada anúncio. Vistos pela semiótica, todos os objetos são portadores de sentidos, que dão origens a interpretantes, por meio de sua forma, material, marca, textura. No caso da letra ilustrada, esses interpretantes resultam de tensões entre os diferentes tipos de signos.

Sobre o uso da teoria semiótica como metodologia, Santaella (2002, p.5) enfatiza que:

[...] a teoria semiótica nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nela utilizados. Permite-nos também captar seus vetores de referencialidade não apenas a um contexto mais imediato, como também a um contexto estendido, pois em todo processo sígnico ficam marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que as produz.

A autora adverte que a semiótica não é uma ciência especializada, ou seja, não fornece “ferramentas empíricas para serem utilizadas em pesquisas aplicadas”. Embora a classificação de signos proposta por Peirce seja aplicada para análises de objetos concretos, como a imagem publicitária, Santaella lembra que a verdadeira natureza da semiótica de Peirce está longe disso. Segundo a autora, a semiótica peirciana deve ser entendida como uma teoria geral, formal e abstrata dos métodos de investigação utilizados nas mais diversas ciências (SANTAELLA, 2002, p.XII).

Contudo, a autora lembra que, sob a ótica peirciana, semiótica pode ser compreendida como sinônimo de lógica, e as classificações peircianas de signos não aparecem simplesmente como classificações sígnicas, mas sim como verdadeiros padrões, que abrangem todos os aspectos epistemológicos e ontológicos do universo dos signos.

Buczynska-Garenwicks, uma das maiores críticas do uso da semiótica peirciana para estudos empíricos, ainda acrescenta que a teoria dos signos ‘é capaz de explicar e interpretar todo o domínio da cognição humana’ [...] Além de ser UMA teoria do conhecimento, a semiótica também fornece as categorias para a análise da cognição realizada. Com isso, ela também é uma metodologia. (SANTAELLA, 2002, p.XII).

Santaella sugere que a gramática especulativa, primeiro ramo da Lógica na arquitetura peirciana, fornece conceitos que permitem a análise de objetos complexos.

Além de nos fornecer definições rigorosas do signo e do modo como os signos agem, a gramática especulativa contém um grande inventário de tipos de signos e de misturas sígnicas, nas inumeráveis gradações entre o verbal e o não-verbal até o limite do quase signo. Desse manancial conceitual, podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos. (SANTAELLA, 2002, p.XIV).

As categorias de signo propostas por Peirce permitem considerar qualquer objeto sobre o seu potencial de significação, considerando o contexto que o envolve, ou seja, seu aspecto convencional em uma determinada cultura. Sua existência particular, individual, em uma aplicação específica, e as qualidades que podem ser associadas a esse objeto em razão das relações feitas com outros tipos de signos. Ou seja, por meio da semiótica peirciana é possível analisar um título em cartaz levando em conta as convenções da linguagem publicitária, da linguagem gráfica impressa, das convenções culturais relacionadas aos leitores dessa revista, assim como da própria língua natural em que se expressa tal cartaz.

Diante disso, podemos entender a carga significante do cartaz, no âmbito da primeiridade, ou seja, as categorias de signos pertencentes a qualidades dos sentimentos e aos sentimentos imediatos, o signo antes de impregnar o objeto. Temos dentro dessa categoria o qualissigno, que, de maneira breve, consiste na mera qualidade, ou melhor, consiste em uma sensação sem uma concreta existência.

Observando dentro do cartaz do filme *Que horas ela volta?*, temos as cores. A cena do cartaz é tomada por um tom acastanhado, o que para o observador pode consistir em um tom de conforto: os

tons quentes das cores compositoras desse tom acastanhado, como o vermelho e o marrom, conseguem transmitir uma mera sensação; enquadra-se nessa categoria qualissínica o fundo desfocado, que ajuda a colocar na cena principal Val e Fabinho, contribuindo para uma simples sensação de foco.

Seguindo adiante, contemplamos a segunda categoria da primeiridade, o sinsigno, que, de maneira breve, podemos compreender como um evento concreto ocorrente e percebido. Nesse sentido, percebe-se a cena do carinho entre Val e Fabinho, de fato, a única coisa que podemos identificar. Diante dos sinsignos presentes, é essa cena afetuosa entre os dois protagonistas. Continuando na primeiridade, temos a última categoria: os legissignos, que podem ser identificados por uma descrição de inúmeros objetos aos quais há uma concordância de ordem e significados e suas representações. Nesse momento, o observador se depara com uma série de signos, porém o mais proeminente nesse contexto é o uniforme de Val, que nos entrega o cargo serviçal que ela executa, que mesmo antes de assistir ao filme nos demonstra a posição social em relação ao tema principal do filme, reforçado pela falta de roupas de Fabinho, que não usa uniforme, ou melhor, está despido de meio corpo para cima.

Seguindo pelas categorias propostas por Peirce, entraremos no campo da secundidade que contempla o signo impregnado no objeto, o signo assumindo e personificando-se em objetos consistentes e perceptíveis. A primeira categoria apresentada é a do Ícone, que é compreendido por uma representação semelhante simplesmente. Nesse momento da análise, identificamos ícones na parte desfocada do cartaz: ao fundo, há representações de livros na parte direita, um pouco acima a representação de algum tipo de quadro, e à esquerda a representação de um computador da marca Macintosh. Indicialmente, agora abordando a segunda categoria da secundidade, o Índice, categoria que podemos compreender pela representação indicativa, indícios ou rastros, nos deparamos com a cena de carinho e afeto de Val com Fabinho, que se antes (primeiridade,

dos sinsignos) era identificada com uma mera sensação, neste momento secundário ganha caráter indicativo, observados na face de contentamento de Fabinho e na feição de afeto de Val.

E, chegando à última categoria da secundidade, temos os símbolos, que é definida por uma convenção cultural, hábitos com força-lei, sem ser contestado. Nesse sentido, o principal signo identificado é sim o uniforme de Val, que por convenção social simboliza a servidão de funcionário doméstico.

Finalizando as categorias, abordaremos nessa análise a terceridade, que consiste em uma categoria de signos relacionados aos interpretantes, isto é, os signos gerados dentro da cognição do interpretador. Os primeiros signos gerados nessa categoria são os Remas. Signos remáticos são signos de hipóteses, os quais o interpretador compreende, mas não consegue determinar um contexto, não cabendo julgamentos ou assertividades.

Exemplificando a partir do cartaz, o interpretante pode gerar signos remáticos da relação afetiva entre Val e Fabinho, interpretando esse afeto como amor, entretanto, que tipo de amor está desenvolvido nessa relação não pode ser assertivamente identificado, a menos que o observador assista à obra. Desse modo, outros signos remáticos serão gerados a partir da interpretação. Em outro tipo de relação sígnica, temos os signos Dicientes, que são definidos por expressões de ideias passíveis de julgamento. Nesse sentido, podemos relacionar a relação de trabalho de Val com Fabinho, que na interpretação do observador gera signos dicentes, que por sua vez são passíveis de julgamentos e interpretações, uma vez que essa relação existe de fato. E, por último, temos os signos de Argumentos – signos argumentativos são definições precisas, acertadas e conclusivas individuais. Nesse nível de significado, o observador só pode alcançar quando entra em contato com a obra de maneira geral, ou seja, assistir ao filme e observar o cartaz. Os signos contidos no cartaz somente são incapazes de desenvolver uma relação argumentativa com o contexto da obra.

Considerações finais

O presente estudo teve o objetivo de compreender a carga signíca contida no cartaz do filme *Que horas ela volta?* Os signos compreendidos no cartaz são abordados de acordo com que o espectador adentra na complexibilidade dos entendimentos contidos nele, que apesar de trazer um nível de compreensão bem alto do momento que ocorre na cena do cartaz, ao mesmo tempo é incapaz de denotar um entendimento estendido relacionando com a obra cinematográfica.

Deve-se levar em consideração ainda que o material analisado trata-se de uma peça publicitária, ou seja, possui uma linguagem e um objetivo específico, ao qual se faz necessário um método de análise futuro que leve em consideração esses fatores. A princípio, neste estudo foram levados em consideração somente, em nível de observador, os signos identificados na sua natureza relacionados nos mais diversos níveis de complexibilidade (primeiridade, secundidade e terceiridade).

Em relação aos signos primários, os sentimentos e sensações, podemos encontrar uma representação qualissígnica que sobressai aos outros signos primários relacionados. Quando se adentra ao entendimento dos signos em um nível mais profundo, permeando a secundidade, categoria na qual os signos incorporam os objetos e aumenta o grau de identificação, essa pesquisa entende que os signos indicativos (índice) se revelam com mais força, notados na cena de conforto e carinho dos dois protagonistas.

E, por último, a terceiridade, categoria de signos relacionados às interpretações, o caráter remático é destacado pela série de hipóteses criadas dentro da cena em cartaz, porém caso o espectador tenha assistido à obra, o destaque remático muda e assume uma carga significativa dicente, ao qual permite julgamentos e conclusões sem certeza.

Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Organização e apresentação Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, L&PM, 2015. Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/412297655/A-obra-de-arte-na-era-de-sua-reprodutibilidade-tecnica#>. Acesso em: 20 abr. 2022.

FERMON, Lucas L. **Cartazes russos: uma análise do design pré e pós-revolução**, 2020. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2020/08/29/cartazes-russos-uma-analise-do-design-pre-e-pos-revolucao/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MEGGS, Philip B. **História do design gráfico**: Philip B. Meggs e Alston W. Puvis. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOLES, Abraham. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?**. Produtor: Fabiano Gullane; Caio Gullane; Debora Ivanov e Gabriel Lacerda. Roteiro: Anna Muylaert. [S.I.]: Globo Filmes; Gullane; África Filmes; Pandora, 2015.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal – aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2013.

SONTAG, Susan. Pôster: anúncio, arte, artefato político e mercadoria. *In*: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick; SANTOS, Fernando. **Textos clássicos do design gráfico**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

IMAGENS CINEMATOGRAFICAS COMO REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA MULHER NEGRA



Amanda Denise Giehl da Costa

Leslie Chaves

Joel Felipe Guindani

Este capítulo propõe reflexões sobre a noção de imagem cinematográfica como representação social e, assim, problematiza a construção de sentidos referente à noção de mulher negra na obra *Que horas ela volta?*. O modo de analisar o referido filme percorre o caminho da observação de elementos cinematográficos, os quais nos revelaram as representações sociais construídas e desconstruídas ao longo da performance das atrizes Regina Casé (a empregada Val) e Camila Márdila (que representa Jéssica, a filha da personagem Val). Esta observação é derivada do resultado de vozes de três mulheres negras em diálogo por meio de um grupo focal.

O transcorrer deste capítulo também oferece provocações sobre as imagens cinematográficas como representações sociais que ora versam sobre o protagonismo, ora sobre a submissão da mulher negra na obra fílmica investigada. Cabe ressaltar que, embora nenhuma das duas personagens protagonistas (e nem as atrizes que as representam) se identifiquem como mulheres negras, para o presente trabalho considera-se o lugar social ocupado por elas na trama: posição socialmente considerada subalterna e relativa a um grande contingente de pessoas negras, que com frequência é atribuída a esta parcela da população como o único lugar possível de ser ocupado.

Tornou-se perceptível que as representações sociais da mulher negra na obra cinematográfica analisada são relativas num primeiro momento do filme a imagens/enquadramentos da mulher negra na participação da vida familiar, com planos conjuntos que incluem Val em certo ambiente afetivo da família. Num segundo momento, com a chegada da filha, as representações sociais são relativas a imagens/enquadramentos mais isolados e com movimentos de câmera mais instáveis, sobretudo a partir das cenas de estranhamento e de conflito das situações de limitação ao acesso e ao uso dos espaços da casa tanto por Val como por sua filha Jéssica.

Por fim, e a partir das falas das mulheres negras no grupo focal, identifica-se que a performance da filha Jéssica revela indícios de que a mulher negra, com acesso à educação, passa a operar rupturas e a criar brechas de resistência e de emancipação nesses espaços onde até então imperavam representações sociais de submissão, silenciamento e sujeição. Outro objetivo proposto e alcançado neste capítulo é a construção teórica sobre a historicidade e a complexidade de sentidos relativos às lutas sociais da mulher negra por meio de movimentos e coletivos identitários e de resistência.

Resistências e (re)existências culturais negras

A história de luta pela socialização positiva do negro na sociedade é secular e se atualiza a partir de diferentes formas de atuação política no espaço público. Compreendendo os Movimentos Sociais Negros de maneira mais ampla, conforme Joel Rufino dos Santos (1994) e Nilma Lino Gomes (2010), é possível considerar nesse percurso amplo dos Movimentos Sociais Negros, desde a formação de quilombos e outras múltiplas estratégias de resistência, preservação da integridade física e cultural, até a organização de “movimentos políticos de mobilização racial negra”, sobretudo os institucionalizados no período pós-proclamação da República no Brasil, e incluindo as iniciativas atuais (DOMINGUES, 2007).

Desse modo, entendemos a pluralidade das trajetórias e a diversidade das mobilizações empreendidas contra o racismo e em busca de equidade racial, as quais serão tratadas, neste trabalho, no sentido plural, como Movimentos Sociais Negros.

Ao longo deste caminho, as transformações dos Movimentos Sociais Negros se refletiram não só nos seus modos de atuação, mas também no teor de suas reivindicações que evidenciavam o contexto de cada época. Domingues (2007) elaborou um panorama dos Movimentos Sociais Negros, indicando quatro fases principais, que remontam desde 1889 até os anos 2000 em diante. Com base nas diferentes questões pontuadas pelo autor, de maneira sintética é possível elencar quais eram as principais reivindicações em cada período:

– 1ª fase (1889-1937): busca de melhores condições de vida, integração social dos negros à sociedade e acesso à educação básica e para formação profissional.

– 2ª fase (1945-1964): sequência das lutas por melhores condições socioeconômicas para a população negra, mas, através do Teatro Experimental Negro de Abdias do Nascimento, que já faz ecoar as ideias do movimento *Négritude*, que reuniu escritores negros de países de colonização francesa e que lutavam pela valorização das identidades culturais dos povos negros africanos.

– 3ª fase (1978-2000): os movimentos procuram se rearticular após a desmobilização causada pela repressão militar e tentam novamente colocar a questão racial na pauta das discussões, tendo em vista que no período ditatorial se difundiu a ideia de que não existia racismo no Brasil.

Ao longo dos anos 1970, surgem iniciativas como o Grupo Palmares, que propõe a mudança do 13 de Maio para o 20 de Novembro como data de celebração negra, as quais contribuem para sedimentar o terreno onde surge em 1978 o Movimento Negro Unificado (MNU).

Tal iniciativa é um ponto de virada na história, pois combina raça e classe na luta contra o racismo e traz as principais bases das lutas dos Movimentos Sociais Negros contemporâneos.

Gomes (2010) também salienta a importância desta reorganização dos Movimentos Sociais Negros e entende que “[...] as suas reivindicações assumem caráter muito mais profundo: indagam o Estado, a esquerda brasileira e os movimentos sociais sobre o seu posicionamento neutro e omissivo diante da centralidade da raça na formação do país” (p. 111).

É importante destacar que esses grupos mobilizados defendem que a questão racial precisa ser compreendida como um elemento estrutural de opressão e exploração presente tanto nas relações sociais, quanto econômicas, e agravado pela desigualdade social (GOMES, 2010). É nesta fase dos Movimentos Sociais Negros que se intensifica o caráter identitário como estratégia de luta, pois são questionados e denunciados mais sistematicamente o mito da democracia racial no Brasil, a pouca presença de negros nos produtos midiáticos ou sua representação estereotipada nesses espaços (caso da figura da Mãe Preta), a perspectiva que restringe nos currículos escolares e livros didáticos a história do negro somente à escravidão etc. E por outra via, passaram a ser valorizados símbolos africanos e afro-brasileiros, como Zumbi dos Palmares, nomes próprios africanos, as religiões de matriz africana, a ressignificação da palavra “negro”, literatura negra, entre outros elementos.

O movimento negro organizado “africanizou-se”. A partir daquele instante, as lides contra o racismo tinham como uma das premissas a promoção de uma identidade étnica específica do negro. O discurso tanto da negritude quanto do resgate das raízes ancestrais norteou o comportamento da militância. Houve a incorporação do padrão de beleza, da indumentária e da culinária africana (DOMINGUES, 2007, p. 116).

– 4ª fase (2000 em diante): por fim, o autor indica o movimento *hip-hop* que, com linguagem e cultura da periferia, é uma forma de expressão da juventude negra através do *rap* (estilo de música de denúncia dos problemas sociais), da valorização da autoestima, do modo de vestir e se comportar. Porém, ao mesmo tempo em que reconhece a importância desse fenômeno, o pesquisador compreende que não é possível afirmar que se trata de uma mudança de rota na atuação dos Movimentos Sociais Negros. Analisando as características gerais dessa manifestação cultural, é possível afirmar que ela continua inscrita nas estratégias de valorização identitária como caminho de luta.

Segundo Gomes (2003), a cultura negra pode ser entendida como uma construção histórica de um determinado grupo étnico racial, através do contato dele com outros grupos, porque a construção de uma resistência cultural nunca se faz isolada. É por esse caminho que o conceito de identidades negras proposto por Gomes (2002) defende que nenhuma identidade se constrói no isolamento, ou seja, é um processo desenvolvido durante a vida por meio de sujeitos e de subjetividades em diálogo. Sendo assim, a identidade pessoal e a identidade social constroem identidades que dependem muito das relações de diálogo estabelecidas com o outro e em espaços coletivos e de mobilização: as identidades negras “[...] como uma construção social, histórica e cultural repleta de densidade, de conflitos e de diálogos” (GOMES, 2002, p. 39).

Para adentrarmos na compreensão sobre a representação social da mulher negra no filme analisado, é importante essa ponderação sobre a construção identitária, bem como essa relação do grupo étnico/racial com a subjetividade de sujeitos sobre si e na sua relação com o outro. Vale destacar aqui que investigar sobre a mulher negra na obra cinematográfica, ou em qualquer outro produto cultural, é também um observar atento a esses processos de subjetividade (de si) e das formas como se relacionam com o outro

(os demais personagens). Porque a construção identitária é recursiva, ou seja, esse olhar identitário de si, quando se confronta com o outro, volta-se a si mesmo, pois o outro também é um agente questionador e construtor das nossas identidades (GOMES, 2002).

No contexto dos continentes colonizados, “[...] o discurso sobre identidade negra só tem sentido num contexto plural, ou seja, multicultural” (MUNANGA, 2012, p. 8). É uma forma de conceber as identidades na sua coletividade e que as interliga à historicidade, possibilitando, assim, que a visão negativa ainda presente na historiografia e também no imaginário coletivo seja relativizada, dando espaço para uma história concreta e capaz de recuperar a dignidade e autoestima perdidas pelo racismo ainda vigente.

Ao se propor essa releitura histórica crítica sobre os processos culturais e identitários, abre-se caminho para entendermos a complexidade das representações sociais da mulher negra numa perspectiva crítica e emancipatória, ou seja, não mais pertencentes a estereótipos e estigmas que objetificam e emudecem a sua importante participação na cultura brasileira (MUNANGA, 2012).

Mulher negra e lutas sociais

Como destacado por Angela Davis (2016): a mulher negra desafiava a escravidão o tempo todo. Não existiam diferenças de gênero na escravidão, as mulheres eram tratadas de forma igual aos homens na opressão e eram resistentes com a mesma garra que eles diante da escravidão. Isto porque a questão de gênero, utilizada para resguardar as mulheres brancas de certas situações e colocá-las na posição de um ser que deve ser “protegido” e “preservado”, não era levada em consideração no tratamento das mulheres negras escravizadas. Porém, simultaneamente, a condição de gênero assumia o *status* de arma para acentuar ainda mais a violência, e, como ressalta a autora, uma das maiores ironias desse sistema é que,

[...] por meio da submissão das mulheres à exploração mais cruel possível [...] criavam-se as bases sobre as quais as mulheres negras não apenas afirmavam sua condição de igualdade em suas relações sociais, como também expressavam essa igualdade em atos de resistência (DAVIS, 2016, p. 37).

Por consequência, essa descoberta causou desconforto aos senhores de escravos que reservavam uma repressão brutal especialmente para as mulheres, pois os castigos sofridos por elas ultrapassaram os sofridos pelos homens, elas não sofriam apenas açoites e mutilações, mas também eram violentadas sexualmente. “O estupro era uma arma de dominação, uma arma de repressão, cujo objetivo oculto era aniquilar o desejo das escravas de resistir e, nesse processo, desmoralizar seus companheiros” (DAVIS, 2016, p. 36).

Apesar da colaboração das mulheres brancas no movimento antiescravagista, na maioria das vezes essas mesmas mulheres não compreendiam quão complexa era a situação em que a mulher escravizada se encontrava. As vivências das mulheres negras durante a escravidão as estimulavam a desenvolver uma personalidade as que tornava diferentes das mulheres brancas.

Obrigadas pelos senhores de escravos a trabalhar de modo tão “masculino” quanto seus companheiros, as mulheres negras devem ter sido profundamente afetadas pelas vivências durante a escravidão. Algumas, sem dúvida, ficaram abaladas e destruídas, embora a maioria tenha sobrevivido e, nesse processo, adquirido características consideradas tabus pela ideologia da feminilidade do século XIX. [...] A consciência que tinham de sua capacidade ilimitada para o trabalho pesado pode ter dado a elas a confiança em sua habilidade para lutar por si mesmas, sua família e seu povo (DAVIS, 2016, p. 29).

Nas palavras de Linhares (2015), ao olharmos e falarmos sobre o corpo da mulher negra, é necessário que se tenha conhecimento de que este é atravessado de concepções, percepções e valores atribuídos a eles historicamente. Sendo assim, antes de pensarmos sobre esse corpo, é necessário pensar que lugar ele ocupa na sociedade. E é ao passo que a objetificação desse corpo começa a ser debatida que entendemos que esse processo teve seu início com as relações de opressão já na escravidão.

Apesar de as mulheres negras possuírem alguns poucos benefícios gerados pela ideologia da feminilidade, a típica escravizada era trabalhadora doméstica. E, quando a abolição do tráfico de mão de obra escravizada começou a ameaçar a indústria do algodão, a fertilidade da mulher negra passou a ser muito valiosa: eram consideradas reprodutoras e não mães. Contudo, apesar desse fator ter grande valor para os senhores, isso não os levava a poupá-las do trabalho na lavoura (DAVIS, 2016).

Assim, conforme salienta Nogueira (1999), o passado histórico reservou um lugar que, infelizmente, ainda aprisiona mulheres negras, retratando-as como a doméstica, a prostituta, a sambista, a amante e, como bem destaca Beatriz Gerolim dos Santos (2017, p. 151), como as “mulatas fogosas”. Às mulheres negras é garantido um lugar inferior na sociedade e reservada a ela uma ampla bagagem de opressão de raça, gênero e classe, enquanto para os homens negros – também vítimas do racismo –, o machismo lhes garante o lugar patriarcal e de possíveis opressores. Se, por um lado, as mulheres brancas também são vítimas do machismo, por outro, o racismo também lhes reserva um lugar de privilégio na sociedade, ao passo que às mulheres negras resta pertencer ao “[...] grupo que não foi socializado para assumir o papel de explorador/opressor” (HOOKS, 2015, p. 207).

Mulheres negras historicamente são tratadas com desumanidade, e nossos corpos, como meras mercadorias. Quantas apresentadoras negras há

na TV? Quantas atrizes? Quantas jornalistas? Não precisa ser um grande estudioso das questões raciais no Brasil para perceber o quanto as mulheres negras são invisíveis aos olhos da mídia. Só nos colocam nos mesmos papéis estereotipados, e temos que agradecer a boa vontade (RIBEIRO, 2018, p. 30).

Apesar de todo o sofrimento e feridas causadas no período da escravidão, e que infelizmente se estendem até os dias de hoje, a mulher negra construiu e segue construindo lugares de resistência e de protagonismo na história. Como bem destacado por Winch e Escobar (2012), o esforço para conquistar um lugar de respeito e dignidade social demanda um imenso esforço nesse contexto de desigualdade e estereotipia a que está submetido o corpo da mulher negra historicamente. As mulheres negras acessam e ocupam cada vez mais os espaços de educação, os espaços políticos, empreendendo e dando voz às suas lutas (SANTOS, 2017).

[...] por muito tempo, as vozes das mulheres negras foram silenciadas, suas pautas e singularidade deixadas de lado, sua história de luta omitida. Entretanto, mesmo diante de toda opressão, mulheres negras vêm conquistando seu lugar de fala e chamando atenção para suas pautas, para os problemas que todo dia essas mulheres enfrentam e exigindo respeito às suas singularidades. (BAIA; ANDRADE, 2018, p. 9).

Nessa trajetória de resistência e protagonismo, muitas mulheres negras que conquistaram um lugar de destaque atuam como porta-vozes e provocadoras de outras mulheres negras a lutarem por direito e dignidade. Entre essas figuras destacamos Marielle Franco, Angela Davis e Djamila Ribeiro. Da mesma forma, enaltecemos aqui as diversas mulheres negras que, em seus anonimatos, resistem e protagonizam diariamente a luta por uma sociedade mais justa.

Imagens cinematográficas e a construção das representações sociais

Como dito nas seções anteriores, a segregação, bem como a resistência e o protagonismo da mulher negra também, são disputas articuladas sob a lógica do poder simbólico. A constituição de um poder simbólico, de acordo com Bourdieu, também é relativa às performances do campo social onde os agentes reproduzem linguagens como forma de perpetuação ou estranhamento do *habitus* ou *status quo* vigente (BOURDIEU, 1989). No que tange ao nosso recorte teórico-empírico, as relações de poder que perpetuam ou causam brechas para a resistência social também são jogadas no campo simbólico, ou seja, porque o mundo vivido é construído por meio de construtos da linguagem, do mito, da religião e de outros conhecimentos não determinados apenas pela lógica objetiva econômica (BOURDIEU, 1989).

É por esse caminho que introduzimos as próximas discussões sobre a imagem cinematográfica como lugar de interpretação e de compreensão da sociabilidade contemporânea por meio da construção de representações sociais em uma obra fílmica.

A construção do contemporâneo – cada vez mais regida por lógicas e capitais simbólico e cultural –, requer a compreensão da cultura da imagem. A cultura da imagem – para os estudos semióticos – fundamenta os princípios sógnicos de linguagens, representações e práticas sociais de modo irrestrito e igualmente complexo (SANTAELLA; NÖTH, 2008).

Do mesmo modo, o estatuto da sociedade contemporânea – como as transformações mais significativas de ordem econômica, cultural e social –, está relacionado, sobremaneira, à cultura da imagem por meio de tecnologias videográficas, cinematográficas e audiovisuais que protagonizam materialidades semânticas morais, éticas e políticas: “[...] as imagens se converteram em nosso arquivo

histórico, em nossa memória coletiva, e cada vez mais as imagens aspiram colonizar nosso futuro, nosso imaginário e nossos desejos” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 9). As imagens, como construtos simbólicos, são linguagens compostas de materialidade suficiente para interferir e compor todos os processos sociais de criação e recriação da realidade (OSTROWER, 2007).

Assim, a compreensão do contemporâneo não se faz alheia ao campo de estudos que problematizam as formas de produção e consumo de imagens cada vez mais digitalizadas, o que também nos interpela a olharmos às fronteiras interdisciplinares construídas por outras áreas do conhecimento, como a educação, artes, psicologia, dentre outras.

Reforçamos o argumento de que a imagem cinematográfica é um elemento sociológico complexo e não neutro de afetação e de constituição do real (AUMONT, 1995). Nessa perspectiva, a imagem/produto cinematográfico, como aborda Barros (2011), deve ser considerado um lugar semântico inesgotável de um trabalho interdisciplinar. A imagem cinematográfica, projetada com o incremento de inúmeros recursos sinestésicos, para além de ser um objeto única e aparentemente da ordem ficcional, é também objetiva, histórica e socialmente contextualizada. É por isso que toda a obra imagética/cinematográfica não pode ser lida separadamente de um contexto político ou social, porque “[...] o lugar que produz o cinema é também o lugar que o recebe” (BARROS, 2011, p. 10). É nesta relação da imagem como uma técnica e como lugar de observação igualmente complexos, que situamos a perspectiva interdisciplinar. cremos, portanto, ser possível pensar a imagem cinematográfica como lugar ou meio potente de construção das representações sociais contemporâneas a partir da necessidade de um olhar interdisciplinar e, portanto, complexo.

Tratamos aqui a imagem cinematográfica – e seu respectivo consumo – não limitada a espaços tradicionais, como as salas de

cinema ou somente às obras com grande sucesso de bilheteria. Precisamos compreender a cultura da imagem cinematográfica cada vez mais inscrita no fenômeno da explosão das telas digitais (LIPOVETSKY; SERROY, 2011). Para esses autores, as relações sociais contemporâneas se estruturam ou se afrouxam também por meio das telas. Essa assertiva nos permite pensar que a constituição das objetividades e subjetividades – indivíduo e sociedade – estão perpassadas ou mediadas por imagens artísticas. Igualmente, a forma como construímos ou somos afetados pelas representações sociais é relativa a essa oferta imagética e, portanto, simbólica.

A partir dessa perspectiva relacional – também no que tange ao pensamento de Durkheim (1858) sobre o problema da formação do indivíduo e da sociedade –, torna-se possível identificarmos a função artística, neste caso a do cinema, como lugar de observação e interpretação das representações sociais contemporâneas. Porque o cinema, ao mesmo tempo que diz respeito à subjetividade – ao lócus da individualidade que interpreta e significa –, também diz respeito a um sujeito histórico (CODATO, 2010). Um filme, como Coutinho (2005) escreve, não é somente a história do filme, mas a história de cada sujeito que assiste e, por isso, atualiza ou relativiza o seu repertório de valores, tradições e costumes coletivos. Isto porque as representações sociais precisam ser lidas na perspectiva da coletividade. Ou seja, a noção de “representação coletiva” proposta por Durkheim nos ajuda a situar as lógicas de apropriação e significação das imagens cinematográficas indissociáveis à coletividade/sociabilidade.

Durkheim afirma que as representações, manifestações dessa consciência comum, fundamentam-se a partir de certos hábitos mentais; certas categorias que existiriam com relativa autonomia e que, ao atuarem entre si, modificariam-se (CODATO, 2010, p. 48).

Assim, a construção das representações sociais por meio da imagem cinematográfica é relacional aos processos subjetivos,

cognitivos e interpretativos situados no campo da coletividade. Em outras palavras, a apropriação, consumo, recepção ou significação de uma imagem/obra cinematográfica não se limitam à mecânica de uma performance limitada ou cognitivista individual. Tampouco é da ordem efêmera ou de um senso comum que interpreta o cinema como lugar de passagem ou menos importante quando o assunto é a constituição da sociedade.

Segundo Jodelet (2001), as representações sociais, produzidas pelo campo das artes ou por meio da comunicação social, operam e se reproduzem por lógicas concretas e que se atualizam no repertório semântico e tecnológico de cada contexto. Assim, ao observarmos uma obra fílmica, não devemos fazê-la alijada de um pensamento sociológico, do mesmo modo que a compreensão das representações sociais precisam contemplar a estrutura comunicacional vigente, porque:

As representações sociais são como entidades quase tangíveis. Elas circulam, se entrecruzam e se cristalizam continuamente, através de uma palavra, de um gesto, ou de uma reunião, em nosso mundo cotidiano. Elas impregnam a maioria de nossas relações estabelecidas, os objetos que nós produzimos ou consumimos e as comunicações que estabelecemos (MOSCOVICI, 2004, p. 10).

O mundo cotidiano ou de familiarização que o indivíduo produz sobre absolutamente tudo ao se redor é entendido como um “[...] processo construtivo de ancoragem e objetivação, através do qual o não familiar passa a ocupar um lugar dentro do nosso mundo familiar” (MOSCOVICI, 2004, p. 20). Sendo assim, a noção de representação social denota a necessidade de observação da oferta simbólica e de como os sujeitos, coletivamente, assumem um lugar não apenas de consumidores, mas também de protagonistas de novas representações sociais. A imagem cinematográfica, nesse

sentido, ocupa centralidade, seja como insumo para a recepção de públicos amplos, bem como matéria-prima das representações sociais construídas no decorrer das sociabilidades.

O quartinho da empregada: Val entra na piscina e o seu pedido de demissão

Esta seção, inaugura o trabalho analítico por meio do grupo focal realizado com a participação de três mulheres negras, acadêmicas dos cursos de Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, campus Frederico Westphalen. As participantes são identificadas como: **Participante 01** – mulher gaúcha, acadêmica do 8º semestre de Relações Públicas; **Participante 02** – mulher pernambucana, acadêmica do 8º semestre de Relações Públicas; **Participante 03** – mulher paulista, acadêmica do 4º semestre de Relações Públicas.

O início do diálogo ocorreu a partir de questões abertas. A primeira provocação às participantes foi se haviam observado alguma distinção da presença das personagens negras e das personagens brancas acerca da divisão dos cômodos da casa, ou seja, se alguns ambientes eram restritos somente a alguns personagens. Todas as participantes notaram claramente a existência de uma restrição em relação aos cômodos da casa: “quando a filha da Val pega a planta da casa e vai mostrando tipo onde era o quarto da família, onde era a sala e aí vai descendo com o dedo, aqui é o seu quarto”. (Participante 2).

A arquitetura da casa abre espaço para refletirmos sobre o ambiente doméstico das moradias brasileiras. Ao resgatar esse passado histórico do Brasil e direcionar o olhar para suas habitações, é facilmente possível fazer uma correlação das antigas senzalas com o quartinho das empregadas. O quartinho da empregada carrega consigo marcas históricas de nosso país: “[...] pequeno, mal ventilado e iluminado, escondido, um espaço que, para além das condicionantes físicas precárias, carrega marcas de nossa sociedade” (VIANA; TREVISAN, 2016, p. 3).

Na observação das entrevistadas, é possível notar que o “quartinho” de Val está em um local totalmente isolado da casa, junto à área de serviço e ao espaço onde o cachorro da família permanece. O seu acesso à casa e às áreas de circulação dos patrões se dá por um grande vão de escadas, e o primeiro cômodo a que ela tem acesso é a cozinha, fator que mostra que, assim como citado por Viana e Trevisan (2016), Val se insere justamente em um dos formatos de senzala existentes no período escravocrata.

[...] havia dois tipos de senzalas: a que servia aos trabalhadores do campo, junto ao engenho e à lavoura, e a que servia aos escravos que trabalhavam no ambiente doméstico. Esta última ficava junto à casa-grande, porém, era locada no quintal ou no subsolo, assim como toda a área de serviço e a “secreta” [...] (VIANA; TREVISAN, 2016, p. 8).

Ponderamos, também, sobre a noção de mucama, que de acordo com o dicionário Michaelis diz respeito a: “escrava negra escolhida para ajudar nos serviços caseiros, para acompanhar pessoas da família ou para servir de ama de leite; camba”. Essa noção torna-se importante para entendermos o papel desempenhado ainda hoje por mulheres negras que assumem, além dos trabalhos domésticos, funções afetivas, como a babá e a cuidadora. Conforme Brandão (2019), atualmente a mucama foi transformada em uma trabalhadora, que, apesar de remunerada, não possui um limite de jornada de trabalho diária. O fato de morar muitas vezes no mesmo ambiente onde trabalha faz com que continue à disposição para atender às necessidades dos patrões, até mesmo em seus momentos de descanso ou de “intervalo”.

Segundo Hazin e Reis (2016), a exploração sofrida pelas empregadas domésticas brasileiras é de certa forma suavizada quando surgem situações ou discursos que denotam a inclusão na família e que arrolam sobre o possível pertencimento àquele ambiente

familiar. No filme em observação, apesar de Val ser considerada parte da família, ela não tem os mesmos direitos e tratamentos de quem realmente faz parte daquele núcleo familiar: não pode se sentar à mesa dos patrões, ocupar os espaços de lazer, etc. Ao contrário dos demais ambientes da casa, por exemplo, Val habita espaços relativos à função de serviço. Além disso, em muitas situações não é dada a importância para o que Val quer falar, e em várias cenas a sua fala é interrompida por algum familiar.

Participante 02: Eu acho que essa palavra, ‘você é quase da família’, nessa relação entre empregado e patrão, é bem uma relação abusiva, porque faz com que ela tenha aconchego emocional nessa palavra, mas é para demonstrar outras coisas sabe? ‘Ah você é quase da família, faça isso, faça aquilo, me sirva’, sabe? Para que ela fique conectada com eles emocionalmente e que não venha a contrariar.

Em diversos momentos da trama fica perceptível essa relação abusiva citada pela participante 02. Val praticamente criou Fabinho e viveu naquela casa há anos, no entanto, a ela são impostos limites, e ela reconhece quais são eles e não os questiona, afinal, entende que está ali apenas para servir com relativo ou quase nada de poder de decisão.

Jéssica entra em cena

Outra cena observada é quando Jéssica adentra o ambiente familiar, quebrando certas rotinas e normas da casa. O colchão comprado para sua chegada não a limitou a questionar por que ninguém ocupava o quarto tão grande destinado aos hóspedes, afinal, se o ambiente era para visitas, então ela também teria o direito de permanecer nele. No entanto, o estranhamento não vem somente da patroa Bárbara, Val também não entende como a filha se comporta de maneira crítica. Inclusive, Val a considera “intrometida” e reclama: “tu se acha melhor que todo mundo”, ao passo que Jéssica retruca, afirmando que, ao contrário do que a mãe pensa, ela só não se acha inferior aos demais.

É justamente o comportamento desviante de Jéssica – de não inferiorização – que provavelmente incomoda, conforme relata a participante 03: “como assim? Sua mãe não se comporta desse jeito, como você que é filha dela, é da mesma classe social, é pobre, está se comportando diferente? Tá querendo se comportar como nós”. Esse comportamento da filha Jéssica denota a quebra de um estigma de resignação ou de sujeição da mulher negra em relação à moral imposta e que serve de poder e controle no ambiente de trabalho. Cabe enfatizar aqui o fato de que, historicamente, às mulheres negras foi negado até mesmo a criação de seus filhos, pois para lhes garantir o sustento eram submetidas a rotinas extenuantes como babás, criando os filhos das patroas brancas (HENRIQUES, 2017). Às participantes, questionou-se se elas observaram no filme esses momentos de luta da mulher negra em quebrar o ciclo de submissão:

Participante 01: Acho que no filme eu não visualizei isso, pelo menos o papel da Regina Casé ela sempre tenta se manter ali dentro da casa, visivelmente por necessidade, e levar uma vida melhor para filha dela, mas em outros aspectos não visualizei.

Participante 03: O que eu vejo um pouco assim de mudança, é por exemplo: O papel da Val, né!? Ela se muda para procurar emprego em São Paulo etc. e acaba como empregada da casa, a filha dela já vai para um vestibular. Então, eu acho que tem essa ligação de que o ensino vai fazer algo, sabe, tipo eu preciso estudar nessa universidade porque é uma forma de fazer algo melhor, sabe, de conseguir um emprego melhor que não seja de empregada, como o da minha mãe, para poder dar uma vida melhor pro meu filho.

Participante 02: Concordo com a Participante 3, você não consegue visualizar tanto com a Val, mas você consegue visualizar com a próxima geração, que no caso é a filha dela, que já faz o mesmo processo que a Val né, abandona o filho pra ir em busca de algo melhor, e aí a filha dela, a Jéssica, já enxerga que o algo melhor é ir atrás dos sonhos dela, que é estudar.

Apesar de trabalhar na casa de Bárbara e Carlos há mais de uma década, Val nunca havia entrado na piscina. No entanto, essa quebra de paradigmas desenrola-se quando Jéssica, ao contrário de Fabinho, consegue passar na primeira fase do vestibular de Arquitetura e Urbanismo da USP, um momento em que se pode observar Val indo contra as “normas”, que apesar de nunca serem evidentes no filme, é perceptível que existem. Jéssica, inclusive, questiona à mãe sobre onde ela aprendeu todas essas regras: “Ah não pode isso, não pode aquilo, tava escrito em livros, como é que é? Quem te ensinou?”, e Val responde: “Isso aí ninguém precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo”. Essa fala da personagem mostra que a diferença de classes é aceito pelo comportamento de Val como algo inerente a quem sofre as consequências por algum comportamento desviante. Mas há uma quebra desse ciclo de comportamento subserviente. Com a aprovação de Jéssica no vestibular, Val entra na piscina num ato de comemoração e de relativização das lógicas de controle e de poder exercidas sobre ela.

Participante 01: Pra mim, foi algo como se ela quisesse falar que é uma liberdade dela, que a filha dela tinha questionado isso [...]. E depois que a filha dela passou no vestibular, ela se sentiu mais leve também, e foi como se sentisse liberta entrando na piscina.

Participante 03: Isso de liberdade puxa também ela não se sentir mais inferior. Acho que esse momento que a filha dela passou na Universidade dá uma virada assim no filme, tipo virou uma chave ali nela de que tipo, a gente tá no mesmo nível.

Após o anúncio de que Fabinho iria para a Austrália e também a descoberta de que Jéssica tinha um filho, e que o havia deixado aos cuidados de outra pessoa em Recife para conseguir estudar, Val inicia um processo de rompimento e de emancipação ao pedir a sua demissão.

Participante 02: Uma liberdade sabe, eu posso sair daqui. Porque eu acho que ela também tava presa a um comodismo, a Val tava presa também numa questão emocional com o rapaz, e aí ela tem agora a filha dela, a família dela aqui [...]. E ela foi muito decisiva, vou me demitir.

Participante 03: Eu vejo também como um querer de mudança. Ela viu uma oportunidade de fazer diferente a realidade que ela teve e pôde dar pra filha dela, acho que isso foi uma coisa que tocou muito nela. Ela ficou dez anos sem ver a filha dela, sem criar a filha dela. Então, vejo que ela queria uma mudança de modos de lidar de gerações mesmo, tipo: eu fiz isso comigo e com minha filha, eu não posso deixar isso se repetir.

Apesar de não saber muito bem o que faria para se sustentar após pedir demissão, ela enxerga um novo mundo com novas possibilidades, o que não estava evidenciado anteriormente na trama como sendo um desejo ou uma possibilidade para além de uma vida dedicada ao trabalho doméstico.

Ponderações finais acerca das representações sociais da mulher negra

Ao observar as produções cinematográficas e os papéis que são destinados a negras e negros, é possível se deparar com os mesmos papéis genericamente estereotipados. É como se aos negros só existisse um lugar ou um papel social de inferioridade e de servidão a ser protagonizado.

Apesar de o papel interpretado por Regina Casé ser de protagonismo em vários momentos da rotina doméstica, este não deixa de seguir um caminho rodeado de estereótipos e estigmas. O grande problema presente neste trajeto é que, ao assistir filmes, séries, novelas e qualquer outro tipo de produção que sempre apresentam a população negra genericamente inferiorizada, os espectadores se acostumam e passam a entender que esse é o local que os negros devem ocupar. Isto também foi ponderado por uma das participantes:

Participante 02: Esse estereótipo que as novelas e os filmes trazem, o como ele é problemático [...]. Eu trago um comparativo para a vida da gente no dia a dia. As pessoas negras, as pessoas pobres,

são taxadas de que a gente é inferior, que a gente não pode estar em determinados ambientes. E aí, essa imagem, esse estereótipo, só reafirma e faz com que as pessoas continuem se comportando dessa forma.

Por fim, foi solicitado às participantes para que revisem a cena em que Jéssica é apresentada à família:

Participante 03: Tem várias reafirmações dessa desigualdade, não só desigualdade, como ver o outro inferior. [...] Eles se reafirmam em muitas outras situações da educação, né? 'Ah mas é muito concorrida essa universidade', tipo, não é pra qualquer um. 'Mas você teve um bom ensino?' Aí depois: 'Mas você gosta de ler?', o menino fala assim: 'Você tem tempo para ler?'

Participante 02: São questionamentos, né minha gente, que não se fazem com pessoas brancas, ricas, privilegiadas, né? Um detalhe aqui. [...] Na última cena tem a questão do plano da imagem, onde quando eles começam a ir pro final lá na piscina, e aí eles vão, né, só o marido da Bárbara e o filho, que é muito apegado a Val, vão com a menina apresentar a piscina, e a Val sempre fica atrás. E aí quando eles param na frente da piscina, quando a Val pensa em se aproximar e ficar igual no plano, junto a eles, quando ela tava indo, o personagem, o marido de Bárbara, pega e aponta, vira e diz 'vá ligar a luz da piscina'. Aí ela volta e o plano continua atrás, ela continua inferior.

Participante 01: Eles duvidam da capacidade não só dela, de estudo, mas como de quem ensinou a ela.

Por fim, percebemos que a mulher negra ocupou – e ainda ocupa – um lugar de desigualdade, no que tange ao acesso à cidadania. Assim, a ideia de que essas mulheres eram essencialmente trabalhadoras domésticas e, apesar de sua fertilidade ser valiosa, não eram respeitadas como mães, mas somente como reprodutoras e alijadas de direitos básicos. Na obra analisada, percebe-se que, apesar de muitos anos após a abolição da escravatura, ainda persistem várias lógicas e processos semelhantes, e que por isso continuam a reproduzir representações sociais relativas a papéis, espaços e

lugares de resignação e de sujeição da empregada doméstica, na grande maioria, a mulher e negra.

Porém, é também perceptível na obra investigada a problematização dessas representações sociais de inferiorização por meio de comportamentos desviantes, críticos, subversivos e que denotam o empoderamento da mulher negra. Várias são as cenas em que a situação de empregada e de servidora são fragilizadas pelo poder de dizer a palavra (no sentido freiriano), de expressar sua indignação e – no caso de Val – pedir a demissão, mesmo sem se saber quais as outras opções de sobrevivência dali para frente.

Portanto, as imagens cinematográficas como representações sociais da mulher negra na obra cinematográfica analisada denotam o que podemos definir – num primeiro momento do filme – de imagens que captam e representam em plano expandido representações de subserviência familiar, com enquadramentos conjuntos, os quais incluem Val em certo ambiente afetivo da família. Num segundo momento, com a chegada da filha, as imagens denotam representações sociais em enquadramentos que podemos chamar de instáveis, sobretudo a partir das cenas de estranhamentos em relação a situações de limitação no acesso e uso dos espaços da casa.

A entrada da filha Jéssica no filme é indício de que a mulher negra, com acesso à educação, passa a operar rupturas e a criar brechas de resistência e emancipação nesses espaços onde até então imperavam as representações sociais comuns de submissão, silenciamento e de sujeição.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

BAIA, Larissa Maria dos Santos; ANDRADE, Josefa Melo e Sousa Bentivi. E eu não sou mulher? Sim, Proclame sua voz. In: XIII CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE COMUNICAÇÃO CIDADÃ, 2018. Disponível em: <http://abpcom.com.br/wp-content/uploads/2020/05/10.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**. Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade**, São Paulo, v. 32, n. 55, p. 175- 202, 2011. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistasims/2324>. Acesso em: 28 out. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso**, v. 24, n. 55, p. 47-56, 30 abr. 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4013/ver.2010.24.55.06>. Acesso em: 18 out. 2019.

COUTINHO, Laura Maria. Refletindo sobre a linguagem do cinema. **Boletim**, v. 2, p. 3, 2005. Disponível em: http://penta3.ufrgs.br/MEC-CicloAvan/integracao_midias/modulos/1_introdutorio/pdf/refletindo_sobre.pdf. Acesso em: 28 out. 2019.

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

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 12, p. 100-122, 2007.

GOMES, Nilma Lino. Educação e identidade negra. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 9, p. 38-47, dez. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17912>. Acesso em: 10 nov. 2020.

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. **Revista Brasileira de Educação**, v. 23, p. 75-85, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/rbedu/n23/n23a05.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2021.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade étnico-racial, inclusão e equidade na educação brasileira: desafios, políticas e práticas. **Revista Brasileira de Política e Administração da Educação**, v. 27, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/rbpae/article/view/19971>. Acesso em: 13 nov. 2021.

HAZIN, Wendy Juliana Trigueiro; REIS, Paula. “Como se fosse da família”: A perpetuação da exploração disfarçada de vínculo afetivo. In: XVIII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 2016, Caruaru. **Anais eletrônicos**. Disponível em: http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/lista_area_IJ07.htm. Acesso em: 1º jan. 2021.

HENRIQUES, Cibele da Silva. Do trabalho doméstico à educação superior: a luta das mulheres trabalhadoras negras pelo direito à educação superior. **O Social em Questão**, v. 20, n. 37, p. 153-171, 2017. Disponível em: http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/OSQ_37_art_8_Henriques.pdf. Acesso em: 20 dez. 2020.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 16, p. 193-210, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2237/1985>. Acesso em: 22 dez. 2020.

JODELET, Denise. Representações sociais um domínio em expansão. As Representações Sociais no campo da educação. In: JODELET, Denise. **As representações sociais**. Tradução de Lílian Ulup. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

LINHARES, Kleiton. O corpo da mulher negra: a dualidade entre o prazer e o trabalho. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO SEXUAL: feminismos, identidade de gênero e políticas públicas, 4. 2015, Maringá. **Anais...** Maringá: Ed. UEM, 2015. p. 1-9. Disponível em: <http://www.sies.uem.br/trabalhos/2015/623.pdf>. Acesso em: 22 de dez. 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso?. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 4, n. 8, p. 6-14, 2012. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/246>. Acesso em: 17 nov. 2020.

NOGUEIRA, Isildinha B. O corpo da mulher negra. **Pulsional – Revista de Psicanálise**, ano XIII, n. 135, p. 40-45, 1999. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/o-corpo-da-mulher-negra-isildinha-b-nogueira.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2020.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2007.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTOS, Beatriz Gerolim dos. A (auto)representação da mulher negra no cinema brasileiro contemporâneo. **O Mosaico**, n. 15, 2017. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2196>. Acesso em: 22 dez. 2020.

SANTOS, Joel Rufino dos; BARBOSA, Wilson do Nascimento (org.). **Atrás do muro da noite: dinâmica das culturas afro-brasileiras.** Brasília: Ministério da Cultura; Fundação Cultural Palmares, 1994.

VIANA, Maíra Boratto Xavier; TREVISAN, Ricardo. **O “quartinho de empregada” e seu lugar na morada brasileira.** In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO. Porto Alegre, RS, Brasil, IV, 2016. Disponível em: <https://enanparq2016.files.wordpress.com/2016/09/s07-05-viana-m-trevisan-r.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2020.

WINCH, Rafael Rangel; ESCOBAR, Giane Vargas. Os lugares da mulher negra na publicidade brasileira. **Cadernos de Comunicação**, v. 16, n. 2, p. 227-245, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/8229/4950>. Acesso em: 23 dez. 2021.

SOBRE OS/AS AUTORES/AS

Alzenir Maria Ribeiro de Sousa – Mestre pelo Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro – Unisa; Licenciatura em Pedagogia, Psicopedagogia, Libras, Educação Especial, Neurociência da Educação, Gênero e Diversidade, Autismo e em Atendimento Educacional Especializado. E-mail: alzenirsousa713@gmail.com

Amanda Denise Giehl da Costa – Bacharela em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, campus Frederico Westphalen. Integrante do Laboratório de Investigação em Imagem (UFSM/CNPq). E-mail: amandadgiehl@gmail.com

Ana Cristina Suzina – Professora e pesquisadora do Institute for Media and Creative Industries da Loughborough University London. Editora do livro *The Evolution of Popular Communication in Latin America* (Palgrave, 2021). E-mail: A.Suzina@lboro.ac.uk

Clayton Lopes da Silva – Mestre pelo Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro – Unisa. Pós-graduando em Treinamento Desportivo e Educação Física Escolar da Faculdade Venda Nova Imigrante. Graduado em Educação Física pelo Centro Universitário Ítalo-Brasileiro. Professor na rede de ensino estadual (SP). Integrante do Grupo Pesquisa Psicogenética na Pedagogia do Centro Universitário Ítalo Brasileiro. E-mail: claytonlopes1299@gmail.com

Clecyane Cássia Moreira Pereira – Doutora em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Bibliotecária da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Integrante do Grupo de Pesquisa COMPORTI, UFBA e do GEINCOS, UFPB. E-mail: cleycipereira1@gmail.com

Expedito Leandro Silva – Doutor em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, professor da Universidade Santo Amaro – Unisa. Pesquisador do Grupo de Estudos de Práticas Culturais Contemporâneas da Faculdade de Ciências Sociais da

PUC/SP. Autor do livro *Forrô no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2020. E-mail: expeditoleandrosilva@gmail.com

Gerson Heidrich da Silva – Doutor em Educação na área Psicologia e Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – USP. Docente e Supervisor Clínico do Curso de Psicologia da Universidade Santo Amaro – Unisa. E-mail: gheidrich@prof.unisa.br

Jack A. Draper III – Professor Associado de Português na Universidade de Missouri. Doutor em Literatura pela Universidade de Duke, EUA, bacharelado em Literatura Comparada pela Universidade de Califórnia em Berkeley, EUA. Seu campo principal de pesquisa é de Estudos Culturais Brasileiros, com ênfases especiais no cinema e na cultura popular. Em sua monografia (2017), e em vários capítulos e artigos da última década, analisou o cinema nacional pós-Segunda Guerra Mundial em termos de suas representações da emoção, do gênero, da juventude (as crianças e os adolescentes), da cultura popular, dos gêneros cinematográficos (o terror em particular), da raça, da classe social, dos espaços construídos, do Brasil regional e do Brasil rural, da memória, da história, da ditadura e da democracia.

Joel Felipe Guindani – Docente Associado na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Docente permanente no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Indústria Criativa – Unipampa. Doutor em Comunicação e Informação – UFRGS. Mestre em Ciências da Comunicação – Unisinos. Coordenador do Laboratório de Investigação em Imagem (UFSM/CNPq). E-mail: joel.guindani@ufsm.br

Leandro Fabris Lugoboni – Mestre em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS, publicitário, professor e coordenador-adjunto do curso de Comunicação Social da Universidade Santo Amaro – Unisa. E-mail: llugoboni@prof.unisa.br

Leslie Sedrez Chaves – Professora Adjunta do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Doutora em Ciências da Comunicação – Unisinos, Mestra em Comunicação e Informação – UFRGS, Bacharela em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo – Unijuí, e pesquisadora do Grupo de Investigação em Rádio, Fonografia e Áudio – GIRAFÁ/CNPq. E-mail: leslie.chaves@ufsc.br

Lourdes Ana Pereira Silva – Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Pesquisadora da Rede Brasileira de Ficção Televisiva OBITEL BRASIL. E-mail: lourde_silva@hotmail.com

Rosinete de Jesus Silva Ferreira – Doutora pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Docente do Curso de Comunicação Social – Rádio e Televisão da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Coordenadora do Núcleo de Estudos e Estratégias na Comunicação – NEEC. E-mail: roseferreira@uol.com.br

Tatiana Riviore – Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro – Unisa. E-mail: tati.rivoire@gmail.com