

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DA ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Josiane Gothardo

Análise do filme *Que horas ela volta?*: o espaço social como palco de conflitos e tensões entre classes

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Outubro/ 2017

Bauru

Josiane Gothardo

Análise do filme *Que horas ela volta?*: o espaço social como palco de conflitos e tensões entre classes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação de Mestrado em Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), para obtenção do título de Mestre em Comunicação sob a orientação do Prof. Dr. Osvando José de Moraes.

Outubro/ 2017

Bauru

Gothardo, Josiane.

Análise do filme Que horas ela volta?: o espaço social como palco de conflitos e tensões entre classes / Josiane Gothardo, 2017

107 f. il

Orientador: Osvando José de Moraes

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2017

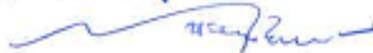
1. Que horas ela volta?. 2. Relações socioespaciais. 3. Conflitos de classes. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE JOSIANE GOTHARDO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 25 dias do mês de outubro do ano de 2017, às 14:30 horas, no(a) Sala de Reunião dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Professor Doutor OSVANDO JOSÉ DE MORAIS - Orientador(a) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. PEDRO DAVID RUSSI DUARTE do(a) FACULDADE DE COMUNICAÇÃO / Universidade de Brasília, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de JOSIANE GOTHARDO, intitulada **Análise do filme Que horas ela volta?: o espaço social como palco de conflitos e tensões entre classes**. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Professor Doutor OSVANDO JOSÉ DE MORAIS



Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES



Prof. Dr. PEDRO DAVID RUSSI DUARTE

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me criar e amar antes mesmo da minha existência e por todo o tempo demonstrar seu cuidado e Graça sobre mim.

Aos meus familiares, principalmente minha mãe, Marlene, pelo amor real, que se mostra nos momentos mais difíceis.

Ao meu marido, Chi, que é meu companheiro fiel em todas as horas. Amo vocês!

Ao meu orientador, Osvando Morais, que com muita paciência me ajudou a identificar e tomar melhores decisões. Obrigada!

Agradeço aos meus avós João e Iolanda, que mesmo não estando mais aqui, continuam presentes em minhas lembranças.

SUMÁRIO

Resumo	7
Abstract	7
Resumen.....	7
Introdução	8
1 CAPÍTULO I: RELAÇÕES DE PODER ENTRE CLASSES – UMA REFLEXÃO POR MEIO DA IDENTIDADE, CULTURA E PRODUÇÃO DO ESPAÇO	11
1.1 Uma perspectiva socioespacial e cultural.....	11
1.2 A identidade e a não-identidade: oposição produzida pela diferença	17
1.3 O passado escravocrata na identidade brasileira	20
1.3.1 O trabalho doméstico como resquício da escravidão e ambiguidade nas relações entre classes	26
1.4 A representação como nuance da realidade.....	29
1.4.1 As imagens e os discursos no processo representativo	36
1.4.2 As imagísticas como batalha cultural	45
2 CAPÍTULO II – O CINEMA CONTEMPORÂNEO REGIONAL	48
2.1 Características do cinema na América Latina a partir de 1990	48
2.2 A retomada do cinema no Brasil	52
2.3 A produção cinematográfica de Anna Muylaert no contexto contemporâneo	57
3 CAPÍTULO III: RELAÇÕES DE PODER E BARREIRAS SOCIOESPACIAIS EM <i>QUE HORAS ELA VOLTA?</i> – RETRATO DE UM BRASIL DIVIDIDO	61
3.1 Análise fílmica de <i>Que horas ela volta?</i>	61
3.2 Ficha técnica do filme	63
3.3 Principais temas e subtemas	64
3.4 Sinopse.....	64
3.5 Características dos personagens principais.....	65
3.6 Cenário	66
3.7 Pontos de vista da narrativa.....	66
3.8 Dinâmica da narrativa - principais cenas e ações	68
3.9 Interpretação e desconstrução da narrativa	72
3.9.1 O conjunto de xícaras	73

3.9.2 A chegada de Jéssica: aquilo que está oculto	74
3.9.3 Aquela que perturba o que está oculto	77
3.9.4 Val e a piscina	81
3.9.5 Quarto de Val	81
3.9.6 Carlos, Fabinho e a herança como manutenção da desigualdade	84
3.10 Outras cenas	84
CONSIDERAÇÕES CIRCUNSTANCIAS	88
REFERÊNCIAS	89
ANEXOS	93
Anexo 1	93
Anexo 2	94
Anexo 3	98
FIGURAS	
Figura 1: O presente de Bárbara	73
Figura 2: Jéssica é apresentada à família do Morumbi	75
Figura 3: Novo Copan e antigo Copan Maia	77
Figura 4: Sequência da queda de Jéssica na piscina	79
Figura 5: Sequência de Val na piscina	81
Figura 6: A discussão entre Val e Jéssica	83
Figura 7: Sequência sobre o furto das xícaras	84

Resumo

A presente dissertação tem por objetivo verificar as relações sócio-espaciais, afetivas e de classes contidas no filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, 2015. O filme é o relato sutil das diferenças e conflitos sociais presentes entre as camadas mais altas e mais baixas da sociedade. Portanto, nos concentramos na função que a empregada doméstica desempenha na trama e qual papel assume em sociedade, além da construção socioespacial relacionada às barreiras e divisões sociais. Essa tensão latente nos faz pensar de que maneira os produtos audiovisuais podem ser recortes de conflitos de uma época, refletindo a relação de poder existente em nossa cultura. Para tanto, foi realizado um levantamento bibliográfico com vistas a abordar as questões de identidade, cultura, representação, produção de espaços e discursos hegemônicos.

Palavras-chave: *Que horas ela volta?*; relações socioespaciais; conflitos de classes; relações de poder.

Abstract

The present dissertation aims to verify the socio-spatial, affective and class relations contained in the movie *The Second Mother*, by Anna Muylaert, 2015. The film is the subtle account of the differences and social conflicts present between the layers higher and lower of the society. Therefore, we focus on the role domestic servants in the plot and what role they plays in society, beyond to the socio-spatial construction related to social barriers and divisions. This latent tension makes us wonder how audiovisual products can become documents of an era, reflecting the power relationship that exists in our culture. For that, a bibliographical survey was carried out to deal with issues of identity, culture, representation, production of spaces and hegemonic discourses.

Key words: *The Second Mother*; socio-spatial relationship; social conflicts; power relationship.

Resumen

La presente disertación tiene por objetivo verificar las relaciones socio-espaciales, afectivas y de clases contenidas en la película *Una segunda madre*, de Anna Muylaert, 2015. La película es el relato sutil de las diferencias y conflictos sociales presentes entre las capas más altas y más bajas de la sociedad. Sin embargo, nos concentramos en la función que la empleada doméstica desempeña en la trama y qué papel asume en sociedad, además de la construcción socioespacial relacionada a las barreras y divisiones sociales. Esta tensión latente nos hace pensar de qué manera los productos audiovisuales pueden convertirse en documentos de una época, reflejando la relación de poder existente en nuestra cultura. Para ello, se realizó un levantamiento bibliográfico con miras a abordar las cuestiones de identidad, cultura, representación, producción de espacios y discursos hegemónicos.

Palabras clave: *Una segunda madre*; relaciones socioespaciales; conflictos entre clases; relaciones de poder.

Introdução

Tendo em vista o atual cenário político e econômico brasileiro, devemos nos perguntar como a mídia representa aqueles que estão à margem social, dependentes de “concessões” do governo para estudar e/ ou comer, os quais formam um grande contingente da camada mais pobre do país. Estes ocupam cargos ou empregos desprovidos de glamour, renegados ao subemprego, carregam consigo marcas de dificuldades no acesso a um ensino de qualidade e a cursos direcionados àqueles que pertencem a uma camada mais abastada da sociedade. Pensando nesse contexto de mudanças de leis trabalhistas, como a Lei da Terceirização e da Previdência ou o corte para investimentos em educação e cultura, é substancial refletirmos nos acontecimentos sociais e como a representação por meio de filmes podem contribuir para propagar pensamentos hegemônicos ou retratar uma sociedade em transformação.

As relações sociais e raciais são temas exaustivamente abordados no Brasil e na América Latina como um todo. São questões mal resolvidas e que têm como principal causa a desigualdade e o acesso a padrões de educação desiguais. Autores como Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e Sérgio Buarque de Holanda aprofundaram esses temas em seus livros: *Casa grande e senzala*, *O povo brasileiro* e *Raízes do Brasil*, respectivamente. Uma tentativa de compreender as relações sociais desde a colonização, por povos distintos dos encontrados aqui em 1500 e, ainda mais, tão pouco adaptados à hostilidade do clima e geografia.

Nesse sentido, em nossa sociedade fundamentalmente visual, os recursos audiovisuais podem inspirar posicionamentos e debates ao redor dessas temáticas. A partir desse argumento encontramos no filme *Que horas ela volta?* um terreno fértil para as abordagens sobre a representação do real e a temática intrincada dos conflitos entre classes e as divisões dos espaços sociais, que ainda permitem a continuação da invisibilidade de indivíduos que estão na zona considerada inferior.

Assim, alguns filmes ou séries, buscam evidenciar as diferenças e empregar os

recursos audiovisuais como forma de expressar anseios e a esperança por mudanças. O presente trabalho tem como estudo de caso o longa-metragem *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, 2015. O filme foi analisado à luz de referencial teórico e revisão bibliográfica, sendo observado como documento histórico de uma época, mas também como a representação das relações sócio-espaciais existentes no Brasil, que são herança colonial de um país formado por espaços de exclusão. Além disso, é um recorte da realidade realizado a partir da visão de quem o produziu, contendo as percepções de mundo da diretora. Baseamo-nos em alguns métodos de análise para interpretar o longa-metragem, como a desconstrução e interpretação (VANOYE, 2007; JULLIER, 2009; SCHETTINO, 2006). As cenas analisadas possuem um papel principal na narrativa, dando maior ênfase ao lugar da piscina e aos espaços destinados a empregados e patrões.

Por meio da análise do filme é proposta uma reflexão sobre as relações de poder entre classes, a produção do espaço social e a permanência do subemprego como reflexo dessas relações em uma sociedade que guarda forte resquício escravocrata e, até mesmo, da ideia de soberania de raças europeia. Está inculcado no imaginário coletivo pré-juízos sobre tipos de indivíduos que podem ou não pertencer ou frequentar determinados lugares na sociedade, de acordo com as relações socioespaciais. Isso nos leva a pensar que uma identidade construída sob algum tipo de signo de marginalização como, por exemplo, “negro pobre” ou “pobre burro” interfere na identidade dos indivíduos e em como são vistos socialmente, podendo ser desprezados e mal representados.

A dissertação é composta por três capítulos, sendo dois deles de exploração da teoria e um de análise fílmica. No Capítulo I, levantamos questões culturais, de produção do espaço social e de identidade, as quais se relacionam intimamente com a representação de nós mesmos e do outro. Adotou-se a linha teórica dos Estudos Culturais para estruturar as ideias e pensamentos decorrentes do contato com as obras de Hall, Kellner e Mattelart. Sobre a questão da identidade, recorreremos a Woodward, Hall e Douglas, que possui um importante aporte no âmbito da antropologia. Dessa forma, também é congruente ressaltar a identidade nacional como elemento influenciador da sociedade e que pode se instalar no imaginário social, portanto,

elegemos os trabalhos de DaMatta, Holanda e Ortiz sobre a identidade brasileira. Também discorremos sobre o trabalho doméstico que relaciona afetividade e distância (Brites, Kofes). Tendo como pano de fundo para o estudo a cultura e identidade nos voltamos para a representação midiática da classe dos trabalhadores subempregados, as empregadas domésticas. Para esse fim, utilizamos autores como Barbero e Rey, Bauman e Freire. Esse contexto liga-se diretamente com os discursos e imagens (estáticas ou em movimento) difundidos pela sociedade e que possuem caráter hegemônico (como explicado no presente trabalho, hegemônico aqui se refere a todo discurso ou imagem predominante em sociedade), por esse motivo a obra de Foucault foi fundamental para a consolidação do pensamento sobre a relação existente entre os discursos e o poder, desde as micropráticas sociais. Dessa forma, finalizamos a abordagem do primeiro capítulo direcionando-a ao estudo dos recursos audiovisuais, como potencial criador de estereótipos, imagens e de ressignificação dos discursos.

No Capítulo II observamos algumas características do cinema na América Latina a partir da década de 1990 e, posteriormente, identificamos o período da “retomada” do cinema brasileiro no mesmo período. Nesse sentido, abordamos a carreira da diretora Anna Muylaert para entendermos o foco de suas produções e o surgimento do material fílmico utilizado nesta pesquisa.

No Capítulo III aplicamos a teoria abordada no primeiro capítulo a fim de traçarmos comparações entre a representação da “realidade” e a “realidade” socioespacial brasileira e as tensões engendradas a partir dessas divisões. O filme, entre outras temáticas (como a afetividade e maternidade), trata sobre conflitos sociais que fazem perpetuar uma herança escravista e colonial, atuantes sobre as relações e em como os indivíduos são representados.

1 CAPÍTULO I: RELAÇÕES DE PODER ENTRE CLASSES – UMA REFLEXÃO POR MEIO DA IDENTIDADE, CULTURA E PRODUÇÃO DO ESPAÇO

O conceito de comunicação transpassa e permeia muitos outros. Por esse motivo, a fim de fundamentarmos nossa pesquisa, consultamos bases teóricas da presente dissertação a fim de promover uma discussão em torno das relações de poder e relações socioespaciais contidas no filme. Por meio de uma exploração de significado da cultura, identidade, representação e produção do espaço, o qual gera relações sócio-espaciais e de poder, propomos uma discussão em torno do imaginário social e das relações ambíguas que conformam nossa sociedade.

1.1 Perspectiva socioespacial e cultural

A globalização trouxe consigo um conjunto de transformações que vieram acompanhadas por um sentimento revelador de mal-estar, por parcelas da sociedade, fruto da sociedade do medo e da insegurança que vivemos hoje. Conforme Bauman (2003) pertencemos a uma modernidade líquida, onde o medo circula por toda a estrutura social e nos leva a uma sensação de insegurança, de busca e questionamentos em torno de alguns valores e aspectos positivos, sejam econômicos, ambientais e sociais. Após um crescimento e transformações acelerados no mundo, podemos verificar novas dinâmicas na esfera local conectada ao âmbito global, produzindo um enfrentamento social mais evidente, dado que as práticas e relações sociais também se globalizam, assim como as desigualdades se intensificam.

Sempre que o tema globalização é abordado, espaços e pessoas passam a fazer parte do cenário. Portanto, as relações sócio-espaciais são aquelas relacionadas aos limites físicos impostos pelas relações de poder. Nesse sentido, as relações sociais são responsáveis por produzirem o espaço e esses por sua vez são produzidos pelas relações e práticas sociais. É nesse movimento de reprodução da vida que os espaços adquirem uma função social, material e abstrata. Um exemplo disso são os limites dos espaços nas cidades, onde encontramos lugares contraditórios como centros financeiros e periferias afastadas da modernidade e da facilidade que ela proporciona.

Nesse sentido, vê-se claramente a atuação do mercado sobre a produção do espaço. Por exemplo, áreas que são dotadas de infraestrutura e serviços tendem a ter o preço da terra (moradia) aumentado e cada vez mais aqueles que não conseguem se estabelecer nesse cenário são empurrados para longe dessa estrutura, gerando uma hierarquização e fragmentação do espaço.

Para Lefebvre (2000) os conflitos socioespaciais surgem da luta entre aqueles que produzem um espaço impondo a dominação e hierarquização e por aqueles que lutam por um lugar mais justo. Pode-se acrescentar ainda que os conflitos vão ocorrer pelas tensões e desigualdades entre classes; sempre que os menos favorecidos tentem burlar a conveniência da segregação dos lugares.

O espaço seria marcado tanto de maneira material (os animais utilizam os odores, - as sociedades humanas empregam procedimentos visuais ou auditivos), quanto de maneira abstrata (pelo discurso, pelos signos). Um tal espaço toma valor simbólico. O símbolo implica sempre um investimento afetivo, uma carga emotiva (temor, atração) depositada por assim dizer em um lugar e “representada” para aqueles que se distanciam do lugar privilegiado (LEFEBVRE, 2000, p. 117).

Assim, aqueles que não ocupam determinado lugar privilegiado só podem conhecer a representação de tal lugar e o contrário também é verdadeiro, dado que aqueles que habitam em lugares exclusivos de conforto e facilidades desconhecem o lugar dos excluídos, por exemplo. Nesse contexto, não pode ser considerado que os lugares sejam espontaneamente dotados de significados, antes, são produzidos por relações e por aqueles que possuem poder de determinar o que é apropriado ou não em sociedade.

Uma das características da modernidade é exatamente essa fragmentação, hierarquização e homogeneidade com a formação de espaços cada vez mais restritos e divididos em grupos de iguais. Nesse âmbito as relações de produção (relações de trabalho, processo de produção e vida material) também têm um papel importante na produção do espaço e suas relações. Não obstante o espaço ainda permite relações veladas, conflituosas, clandestinas e denominadas de transgressoras quando se tem a contestação de regras sociais tidas como “naturais”.

A globalização designa novos processos de produção e recepção da cultura e novas formas de sentir e perceber o mundo ao redor. Dessa forma, o mundo

interconectado em tempo e espaço acaba englobando a maioria, se não todas, as identidades culturais. Assim, podemos dizer que surgem novas formas de conhecimento e conceitos simbólicos que representam uma cultura e produzem novas identidades onde os espaços sociais também interferem nessa dinâmica.

Segundo Hall (2000) esse rompimento dos limites entre as diferentes culturas, gera um efeito de homogeneização cultural, ao mesmo tempo em que reforça outras identidades locais (grupos étnicos, por exemplo) como forma de resistência: “as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar” (HALL, 2000, p. 69). Especialmente na América Latina onde vicejam crises políticas e retrocessos sociais encabeçados por uma elite conservadora, observa-se que da opressão, pode surgir uma forma de resistência identitária ou novas representações da identidade, contrariando a hegemonia que a globalização pode acarretar – como no caso da classe emergente no Brasil, a qual tem entrado e permanecido em lugares anteriormente ocupados apenas pela elite e/ou classe média.

Podemos inferir que a linguagem e a ordem discursiva são elementos que definem o espaço da comunicação, a qual está diretamente relacionada à cultura. Em todos os aspectos sociais existe uma estruturação do poder e das práticas cotidianas, sejam elas verbais ou não verbais (aquilo que Foucault chama de micropráticas sociais), as quais representam uma cultura. O discurso, portanto, estará repleto de uma carga política tanto no conteúdo da informação quanto no meio pelo qual é enviada.

Ao considerarmos os elementos da comunicação, o código será aquele que estabelece as formas de comunicação possíveis e também determina quem pode falar, para dizer o que, em que tipo de relação de forças, baixo que autoridade e em que sentido. Portanto, em um discurso militar, por exemplo, não é a fala que diz tanto, mas a hierarquia, o uniforme e as medalhas que acumula, assim como a separação dos espaços entre classes, seja em um avião ou ônibus, a divisão é representativa. Nesse contexto, é a partir dos signos e de sua significação que podemos situar os meios de comunicação, a esfera pública e o espetáculo. A esfera pública se converterá em espetáculo quando o mecanismo de produção e difusão se separar da sociedade e passar a representá-la. Assim a imagem e a representação substituirão a experiência

direta de pertencer a uma esfera de debates e do agir comunicativo, o que substitui a comunicação bidirecional por uma de mão única.

Nesse âmbito, há uma linha que divide a realidade de sua representação e quando ela deixa de existir, surge a hiper-realidade: só existe o que é visto no espetáculo e as imagens passam a existir por si mesmas. A linguagem perde sua função representativa e se torna autônoma, isto é, passa a ser mais real que o suposto real. É a partir dessa relação que os canais de comunicação podem se converter em fonte de poder que atuam sobre a realidade e os agentes políticos tradicionais (cidadãos) passam a ser atores que compartilham das regras do espetáculo.

Tendo em vista esse panorama, adotamos os Estudos Culturais como linha teórica devido ao seu protagonismo na pesquisa sobre os conceitos de cultura, identidade e representação. A seguir iremos abordar outros pontos sobre a cultura estudados por Hall, os quais giram em torno do conceito gramsciano de hegemonia e sua relação com os meios de comunicação e a cultura popular.

É nesse contexto, que as identidades adquirem sentido a partir dos símbolos de significação, como a linguagem e as imagens pelas quais são representadas. O conceito de identidade, nesse âmbito, passa pelo estudo da cultura, uma vez que toda identidade se desenvolve dentro de um contexto cultural, a partir de relacionamentos, experiências e de circunstâncias diversas. Segundo Willians (1969) a cultura pode ser encarada como a maneira de interpretar toda a experiência comum apreendida, juntamente com a capacidade que temos de modificá-la.

Assim, é fundamental abordarmos a questão da cultura neste estudo. Tomando como base os Estudos Culturais podemos descrever a cultura como um líquido que perpassa todas as práticas sociais e ao mesmo tempo como uma gama de sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos de realidades sociais diferentes, com base em suas histórias e experiências (HALL, 2003, p. 136).

Os meios de comunicação poderiam servir tanto para dominar quanto para mobilizar grupos de resistência, sem subestimar a capacidade intelectual dos receptores. No entanto, a teoria da produção e reprodução social tem um enfoque especial nessa escola, estudando como as diversas formas culturais poderiam

contribuir para aumentar a dominação social ou para promover a luta contra ela, a ponto de criticar formas de cultura que se julgam superiores às outras.

A comunicação em si pode ser vista como um processo cultural o que nos remete a uma existência de dependência entre esses campos. Portanto, existem diversas teorias sobre cultura, além de significados diferentes que com o avanço dos anos foram se aperfeiçoando ou tomando caminhos diferentes. Por exemplo, para White (2009) a cultura é um conjunto de símbolos usados pelo homem, ou seja, não existe homem que não tenha algum tipo de cultura e linguagem que permita a comunicação e desenvolvimento compartilhado, sendo heterogênea e multilinear. Já Laraia (1986, p. 67) observa que a “cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas”.

Portanto, não é difícil deduzir que a cultura será, forçosamente, um campo de batalha entre cultura hegemônica e aquelas que são contra cultura (que não se submetem ou resistem ao tipo hegemônico). Segundo Mattelart (2003) os Estudos Culturais observam de que maneira os produtos midiáticos afetam o público e quais são os efeitos, com base no sistema binário de hegemonia e resistência. No presente trabalho utilizamos o termo hegemonia em diversas ocasiões, por isso se faz necessário especificarmos em que sentido é proposto neste trabalho. Aqui entendemos como todas as formas de práticas, valores e significados que dão sentido à realidade para a maioria das pessoas. Sob esta perspectiva, a classe dominante (hegemônica) não estaria necessariamente vinculada ao domínio econômico (MATTELART, 2003, p. 108), mas relacionada à capacidade de dominação de um sistema de ideias. Contudo, mesmo podendo desvincular o poder econômico das ideias que imperam na sociedade, geralmente, as ideias hegemônicas exercem uma relação de poder dentro da sociedade.

Para Kellner (2001), a mídia pode ser um instrumento de conformação com o pensamento hegemônico vigente ou de resistência, sendo o aprendizado de como consumi-la o diferencial, ou seja, os cidadãos precisam de uma educação midiática para interpretar criticamente o significado do que veem e dos interesses existentes por detrás do projetado, uma vez que “os espetáculos da mídia demonstram quem tem poder e o que se deve pensar sobre o mundo – somente sabendo como interpretar a

mídia é possível resistir à cultura dominante e aumentar sua autonomia” (KELLNER, 2001, p. 10). Dessa forma, o autor afirma que a mídia produz o “material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’” (KELLNER, 2001, p. 9).

Corroborando, Willians (1969) traz uma percepção materialista afirmando que os bens culturais, resultado dos meios de produção, são capazes de concretizar relações sociais e criar convenções. A constante mudança de padrões sociais dificulta uma abordagem definitiva sobre cultura, reconhecendo-a, dessa forma, como um processo. Hall (2009) sustenta-se no estudo do global: “a cultura não é uma prática, nem apenas a soma descritiva dos costumes e culturas populares das sociedades. Ela está perpassada por todas as práticas sociais e constitui a soma do inter-relacionamento das mesmas” (HALL, 2009, p. 128). Nesse sentido, as significações são construídas a partir de relacionamentos em sociedade e de fatos históricos, relacionando cultura a outras práticas sociais.

Dentro do âmbito da cultura, de certa forma, todas as práticas interagem, mesmo que de forma desigual (HALL, 2003, p.143). A cultura torna-se uma arena onde descobrimos quem somos e onde a experiência ganha significado: “descobrimos e brincamos com as identificações de nós mesmos, onde somos imaginados, representados, não somente para o público lá fora, que não entende a mensagem, mas também para nós mesmos pela primeira vez” (HALL, 2003, p. 348). A representação pode ser a forma que interpretamos o mundo, no entanto, enxergamos a nós mesmos por meio da cultura e de um aglomerado de identidades construídas ao longo do tempo.

A cultura enquanto construção simbólica é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que predominam sobre o sentido da reelaboração simbólica de qualquer manifestação, seja ela política ou artística. Todas as práticas que produzem significados estarão em consonância com o poder, inclusive aquele que define quem é incluído e quem é excluído. Conforme Woodward (2000, p. 18) “a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar entre as várias identidades”. A partir disso, é possível compreender que de acordo com a cultura em que o indivíduo está imerso a experiência será interpretada de uma determinada forma, podendo ser compartilhada ou rechaçada e, justo por isso, ele

poderá escolher como se posicionará, de acordo com a sua percepção (e visão crítica de mundo) do que melhor se encaixa em sociedade.

1.2 A identidade e a não-identidade: oposição produzida pela diferença

É nesse contexto de ambiguidades e batalhas culturais que a realidade ampliada pela mídia e compartilhada no âmbito da globalização pode ter um efeito negativo considerável sobre as identidades projetadas como sendo de “segunda classe”.

A longo prazo, contudo, tornou-se evidente que uma dimensão mais espetacular, e talvez ainda mais influente, da expansão do Ocidente em escala mundial foi a lenta mas implacável globalização da produção de lixo humano, ou, para ser mais preciso, "pessoas rejeitadas" - pessoas não mais necessárias ao perfeito funcionamento do ciclo econômico e portanto de acomodação impossível numa estrutura social compatível com a economia capitalista (BAUMAN, 2005, p. 47).

Bauman (2005) argumenta que a subclasse, ou seja, o grupo de pessoas que, excluídas, tornam-se seres invisíveis ou capazes de provocarem repulsa, reduzidos a “zoe” (vida puramente animal), buscam, muitas vezes, uma forma de sobreviver e acabam sendo novamente excluídas do espaço social em que as identidades são construídas, confirmadas ou refutadas. Nesse sentido, as pessoas rejeitadas são produto de uma exclusão que tem aprofundado a desigualdade, a miséria e a humilhação, deixando evidente a polarização social.

A identidade relaciona-se a uma não identidade, àquilo que não somos, a qual seria o Outro; marcada por meio de símbolos e diferenças. Woodward (2000) explica que a identidade é relacional e a diferença que marca a identidade é simbólica. Dessa forma, entendemos que a diferença é estabelecida em relação ao outro, por exemplo, os sistemas representacionais de determinada sociedade, como a língua, a bandeira, a comida, as roupas, entre outros exemplos, definem a qual cultura se pertence.

Portanto, a identidade será dependente de elementos que estão fora dela, daquilo que ela *não é* para saber o que ela é. Para Woodward (2000) primeiro existe a negação de similaridades entre os grupos: aqueles dos iguais, superiores e dos Outros, inferiores. No entanto, essa não é a forma real, mas como cada grupo se vê. Essa diferença é sustentada pela exclusão: existem aqueles que pertencem a uma

comunidade e aqueles que não podem pertencer, pois carregam sobre si marcas de diferenças sustentadas e admitidas em sociedade. Essas diferenças podem ser construídas negativamente e levar à marginalização ou ser celebrada como forma de hibridismo por alguns movimentos ou grupos sociais.

Para explicar a divisão e oposição de identidades, Woodward (2000), analisa o sistema classificatório, isto é, aquele que aplica o princípio da diferença a uma população de tal forma que a divide e polariza em “nós” e “eles”, (re)fabricando identidades por meio da acentuação dessas diferenças. Para a autora, com base nos estudos de Durkheim, o significado é produzido por meio desses sistemas classificatórios, pois é afirmado nas falas e nas relações sociais: a marcação da diferença passa a ser o componente-chave desse sistema. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social (WOODWARD, 2000, p. 39).

Podemos entender que a exclusão existente em um sistema reverbera em um ciclo, sendo fomentada a partir de suas representações internas. Woodward (2000), no entanto, denomina a organização das relações sociais como um sistema classificatório responsável por dividir a sociedade em pelo menos dois polos, como já apresentado, os “nós” e “eles”. É nesse sentido que a identidade e diferença se relacionam com a discussão sobre a representação. A partir de sistemas simbólicos (os quais estão incluídos na representação) que se realiza a produção de sentido e é possível nos posicionarmos como sujeitos. “É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar” (WOODWARD, 2000, p. 17). A identidade irá atuar como o resultado do jogo de relações apreendidas por cada indivíduo. Cabe-nos analisar quem são os incluídos e quem são os excluídos e quais são as normas vigentes (implícitas ou explícitas) que ditam quem está dentro ou fora e por quem.

O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais (WOODWARD, 2000, p. 17).

Com base nessa afirmação podemos considerar que a ordem é mantida por oposições binárias: os Outros e nós, os incluídos e excluídos, por exemplo. Para Douglas (1991, p. 74) o Outro pode ser associado ao perigo sendo separado e marginalizado uma vez que “estar à margem significa estar em ligação com o perigo, quando o indivíduo não tem lugar no sistema social, quando é, numa palavra, marginal, cabe aos outros, parece, tomarem as devidas precauções, precaverem-se contra o perigo”. São esses pesos desiguais sobre as diferenças que demonstram as relações de poder existentes na sociedade. Portanto, a proibição de circular livremente por lugares ou restrições a indivíduos que não cumprem determinados requisitos, distingue quem está dentro de um sistema daqueles que estão fora – como os negros que, durante muitas décadas após o fim da escravidão, permaneceram à margem, impossibilitados de conviverem com indivíduos considerados “brancos” e “superiores” e sofrem até hoje discriminação e preconceito.

Dessa forma, sempre existirá a associação entre as coisas que uma pessoa usa e a sua identidade. O objeto usado funciona como um significante que marca a diferença e a identidade. A construção da identidade será tanto simbólica (as coisas que uso, como são representadas) como social (os relacionamentos, lugares que frequentamos, etc.). Para Hall (1998, p.75) quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem flutuar livremente.

Assim, as identidades estarão vinculadas às condições sociais e materiais: “se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído e terá desvantagens materiais” (WOODWARD, 2000, p. 17). Por exemplo, o tipo e a qualidade da comida que as pessoas comem são capazes de identificá-las como pessoas que comem por prazer (os mais ricos) e aqueles que comem o que estiver ao seu alcance (as mais pobres), são, portanto, marcas de distinções presentes nas relações sociais.

A globalização, entretanto, produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global

pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade (WOODWARD, 2000, p. 21).

Nesse âmbito, a sociedade é o retrato das novas formas de representação ao mesmo tempo em que é influenciada pelas mudanças sociais e avanços tecnológicos.

1.3 O passado escravocrata na identidade brasileira

Nesse tópico, abordamos aspectos da construção da identidade brasileira a partir de seu contexto histórico. De uma forma geral, observamos como a questão relaciona-se com a formação de estereótipos (simplificação grosseira de aspectos negativos) a partir da narrativa histórica da nação, principalmente em seu período colonial e pós-colonial, cujas características mais marcantes ainda estão presentes nos dias atuais.

Como Hall (1998) afirma, não nascemos com as identidades tidas como nacionais, mas, que estas são formadas e transformadas no interior da representação. Para ele a nação não é apenas uma entidade política, mas sim uma entidade que produz sentidos - um sistema de representação cultural (HALL, 1998, p.49). As culturas nacionais que conhecemos são compostas de símbolos e representações que, ao produzirem sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Segundo Hall (1998) esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias de vitória ou das ações motivadas pelo fracasso que conectam seu presente ao passado, construindo imagens sobre ela. Woodward (2000) ilustra bem esse conceito com a da exploração de uma suposta herança cultural, no caso, a inglesa. Ela argumenta que além dos costumes tidos como tipicamente ingleses, os comerciantes conseguem vender, e a mídia, por exemplo, representar essa “inglesidade”, termo cunhado pela autora, a partir de ficções ou propagandas. É apresentada uma versão da história e tal versão é sustentada como sendo a única, repercutindo sobre a sociedade e moldando gerações. Portanto, a autora questiona sobre quem e de quem é essa história, pois pode haver diferentes histórias, entretanto, por questões de poder ou convenção, cria-se a unidade da nação por meio de uma história hegemônica e que servirá para beneficiar alguns.

A autora de forma contundente questiona se com uma pluralidade de posições não seríamos levados a pensar de uma maneira relativista, na qual todas as versões teriam o mesmo peso separadamente.

Ao celebrar a diferença, entretanto, não haveria o risco de obscurecer a comum opressão econômica na qual esses grupos estão profundamente envolvidos? S.P. Mohanty utiliza a oposição entre "história" e "histórias" para argumentar que a celebração da diferença poderia levar a ignorar a natureza estrutural da opressão: A pluralidade é, pois, um ideal político tanto quanto um slogan metodológico (WOODWARD, 2000, p. 25).

A elaboração da imagem do Outro está vinculada, muitas vezes, aos nacionalismos e até mesmo às pesquisas tidas como científicas, como as pesquisas do século XIX. A representação de culturas superiores e inferiores estavam ligadas às diferenças raciais, principalmente a "superioridade europeia".

DaMatta (1994) refere-se às teorias racistas europeias, principalmente as inglesas ou estadunidenses, como sendo contra a mistura ou miscigenação das "raças" e não especificamente contra o negro ou vermelho. Nesse contexto, Conde Gobineau, famoso por suas ideias racistas, dizia no século XVIII aos seus compatriotas franceses que o povo brasileiro, dentro de 200 anos, desapareceria por conta da miscigenação, pois a mistura seria um prenúncio da degeneração dos povos. Para entendermos um pouco dos estudos de Gobineau, em suas pesquisas claramente superficiais, é preciso saber que considerava os negros como pertencentes a uma "raça" inferior, pois, segundo ele, tinham uma alimentação pobre, o que não contribuía para desenvolver a capacidade intelectual ou física. Suas obras racistas influenciaram e ainda influenciam o pensamento atual, como se observa no *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, de 1853, que declara que a "raça" ariana, ou seja, o povo alemão seria o único na Europa que havia se conservado puro, portanto, superior. A partir dessa afirmação, sabemos o impacto que suas ideias racistas tiveram sobre os pensamentos de uma nação e das ações de Hitler, por exemplo.

DaMatta (1994), no entanto, é enfático ao derrubar o mito das três "raças" que formaram o Brasil, dizendo que se torna mais fácil acreditarmos na formação pelo triângulo de raças, que nos conduz a uma democracia racial do que assumir que somos uma sociedade hierarquizada:

[...] que opera por meio de gradações e que, por isso mesmo, pode admitir, entre o branco superior e o negro pobre e inferior, uma série de critérios de classificação. Assim, podemos situar as pessoas pela cor da pele ou pelo dinheiro [...] As possibilidades são ilimitadas, e isso apenas nos diz de um sistema com enorme e até agora inabalável confiança no credo segundo o qual, dentro dele, “cada um sabe muito bem o seu lugar” (DAMATTA, 1994, p. 47).

Para Ortiz (1984) a mudança do conceito de raça para sendo parte de uma cultura, elimina as dificuldades contidas na “mestiçagem” possibilitando uma análise da sociedade. No entanto, o autor faz duras críticas ao conhecido *Casa grande e senzala*, uma vez que a partir da escrita contundente de Gilberto Freyre o mito das três raças passa a ser aceito pela sociedade, transformando algo historicamente violento em uma fusão, sendo absorvida pela sociedade como senso comum e naturalizado nas relações cotidianas como se a história da nação fosse apenas uma “mistura de raças” voluntária e que a escravidão tenha sido necessária para a consolidação do país:

[...] o mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual, a ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (ORTIZ, 1984, p. 41).

Segundo o autor é por meio do mecanismo de reinterpretação da realidade que o Estado a partir da produção de intelectuais da sociedade e da mídia se apropria das práticas populares (por meio dos discursos) e as apresenta como práticas da brasilidade, como o carnaval, etc. Assim é possível vender um país aos estrangeiros e a brasileiros forjando uma identidade nacional. Hall (1998) observa que não importa quão diferentes fossem os membros de uma sociedade, a cultura nacional busca unificá-los dando-lhes uma identidade cultural e representá-los como pertencentes à mesma família nacional. Ainda segundo Ortiz (1984, p. 138), “a identidade nacional é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência. Ela não se situa junto a concretude do presente mas se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula as formas sociais que a sustenta”.

Podemos afirmar então que a identidade nacional é uma comunidade imaginada tal como Bhabha (1990, p. 1) observou. As nações são “como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente”. Aos cidadãos de segunda classe a sociedade consentiu tacitamente que, para a ordem ser estabelecida na sociedade, cada um deve ficar “no seu lugar”, ou seja, que os estratos menos favorecidos saibam qual é o lugar que lhes pertence:

Realmente, estou convencido de que a sociedade brasileira ainda não se viu como sistema altamente hierarquizado, onde a posição de negros, índios e brancos esta ainda tragicamente de acordo com a hierarquia das raças. Numa sociedade onde não há igualdade entre as pessoas, o preconceito velado é forma muito mais eficiente de discriminar pessoas de cor, desde que elas fiquem no seu lugar e “saibam” qual é ele (DAMATTA, 1994, p. 46).

Portanto DaMatta (1994) refere-se ao racismo à brasileira como sendo aquele que torna a injustiça em algo tolerável, a partir do momento que se considera o Outro um ser inferior. Assim, a cultura hierarquizada passou a ser transmitida por diversos meios com o passar dos anos. Desde a Era Vargas, com o intuito de modernizar o país, a cultura periférica é explorada para produzir uma imagem de nação: passou a utilizar-se do samba e do carnaval, como “produto cultural popular brasileiro”, e projetar o Brasil internacionalmente por meio dos intelectuais responsáveis pela elaboração eloquente de uma nova imagem brasileira. Essa manipulação dos “símbolos populares, da transformação do popular em nacional pela criação de uma autoimagem celebrativa aliada à censura daquilo que era prejudicial à imagem séria do Brasil, seria denominada por Marilena Chauí de ‘mitologia verde-amarela’” (SELDIN et al, 2013, p. 7).

Sem dúvidas, a formação do Brasil como nação surgiu bem depois da colonização e exploração por parte do povo lusitano. Inicialmente, uma terra para ser explorada, começou a ganhar contornos de nação com o fim do tráfico de escravos, quando a lavoura latifundiária e o predomínio agrário entram em declínio, sendo necessário o uso de ferramentas políticas para unir o país, o qual se caracterizava por sua total fragmentação social, em que não era possível discernir entre os limites do poder público e do privado.

Nesse sentido, Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Raízes do Brasil* (1947) faz uma análise sociológica e histórica da formação do povo brasileiro, dando ênfase

aos princípios colonizadores dos dominadores que aqui se estabeleceram. Eles por sua vez eram “desleixados”, não se importando em impor regras sobre o novo território. Antes, praticavam velhos hábitos medievais como forma de manter a hierarquia e seus privilégios, os quais são, em grande parte, responsáveis pelas injustiças sociais, principalmente os privilégios hereditários. Segundo Holanda (1947, p. 87) a transposição da burguesia rural para o meio urbano elevou as atitudes do patriciado rural para normas de conduta entre a burguesia urbana e, por sua vez, “a mentalidade de casa-grande invadiu as cidades e conquistou todas as profissões, sem exclusão das mais humildes”.

Holanda (1947) esclarece que a forma com que os brasileiros veem o mundo se fundamenta no tradicionalismo ibérico, marcado pelo culto a personalidade e pela aventura, evidenciando a “cordialidade”. O homem cordial não consegue se distanciar das situações e objetos, portanto, é incapaz de se submeter às regras de diferenciação entre a esfera pública e privada. A fonte da cordialidade estaria nas raízes das relações rurais agrária.

O país, uma vez construído com a força de braços escravos, com o fim do tráfico, se vê forçado a modernizar sua produção e a migrar do meio rural para as cidades. No entanto, esperava-se que com o deslocamento do centro de poder para as cidades a cordialidade e o “jeitinho” fossem submetidos à civilidade (ética, diferenciação entre público e privado, etc.), o que não acontece. Antes, o ideal rural é transposto de um meio ao outro. Nesse sentido, não foram adotadas políticas mais justas ou sociais, ao contrário, com o moderno sistema industrial também chegam as péssimas condições de trabalho e a exploração dos trabalhadores, agora livres, porém pagos com salários ínfimos. Tal sistema capitalista pôde frutificar em solo brasileiro, em que os negros e seus descendentes continuavam relegados a trabalhos de baixa reputação, os *negro jobs*, que tanto degradam o indivíduo que os exerce, como sua geração (HOLANDA, 1947, p. 56).

É na esfera do sistema industrial moderno que a divisão de espaços entre empregadores e empregados tornou-se visível. Antes, dividiam a mesma oficina, portanto os mesmos instrumentos e lugar, contudo, no processo moderno as divisões dos espaços definiram cada função, eliminando a atmosfera de intimidade existente em

outro momento e estimulando ainda mais as diferenças entre classes produtoras e seus patrões.

A crise que acompanhou a transição do trabalho industrial aqui assinalada pode dar uma ideia pálida das dificuldades que se opõem à abolição da velha ordem familiar por outra, em que as instituições e as relações sociais, fundadas em princípios abstratos, tendem a substituir-se aos laços de afeto e de sangue (HOLANDA, 1947, p. 143).

Com a dissolução da ordem tradicional agrária, muitas são as contradições não resolvidas que emergem da estrutura social e vão se manifestar nas instituições e ideias políticas, como o encontro entre a vida pública e privada; favoritismos e tendência a uma política fundamentada em trocas e ganhos.

Devido à crise dessas instituições agrárias os membros das classes dominantes facilmente tendem às profissões liberais, como o direito e as letras, que mantêm uma distância da necessidade de trabalho direto sobre as coisas, por consequência, de tudo aquilo que lembra a condição servil, tão temida por essa classe. O trabalho manual é visto como pouco dignificante quando confrontado com as atividades do “espírito”, como a música e as artes em geral, vistas como símbolos de inteligência e supremacia sobre outras formas de trabalho que exigem esforço físico, portanto, sobre as pessoas que as exercem.

É nesse contexto que a herança rural permeada pela cultura dos dominadores passa a moldar as relações no Brasil e implica impactos profundos na identidade nacional, como o traço de caráter definido como “cordialidade” e a distinção entre os lugares que podem ser ocupados em sociedade e por quais pessoas, afirmando que algumas são mais qualificadas que outras pelo simples aspecto físico ou de classe.

Nesse sentido o autor (HOLANDA, 1947, p. 16) dá ênfase ao “homem cordial” que não pressupõe bondade, mas somente o predomínio dos comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez”.

As atitudes cordiais estariam longe de significar boas maneiras de civilidade, antes seriam maneiras de iludir por meio da aparência de polidez. É uma forma natural de “defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções

(HOLANDA, 1947, p. 147)”. Portanto, os preconceitos ganham um solo fértil para se reproduzirem, uma vez que se centram no interior do “homem cordial” e não podem ser desfeitos, pois ao menos aparentemente, é como se não existissem. Assim, a relação entre o espaço e as pessoas que podem ou não ter acesso a ele torna-se uma amostra da manutenção do *status quo*.

1.3.1 O trabalho doméstico como resquício da escravidão e ambiguidade nas relações entre classes

No contexto da construção de uma identidade nacional, a cultura escravista enraizada na sociedade brasileira teve seu cerne nos privilégios trazidos da corte lusitana, que reproduziram seus costumes e proporcionaram a permanência desses hábitos, até mesmo, entre os povos de origem africana (que anteriormente já praticavam o escravismo com tribos rivais) e lançam raízes até os dias de hoje. Mesmo com o fim do tráfico de escravos e, posteriormente, com o início do sistema industrial moderno no Brasil, os resquícios desse período, manchado pelo racismo e dominação branca, se manifestam por meio de subempregos típicos de uma sociedade estratificada e desigual.

Os escravos movimentavam a economia, por meio do engenho, dos trabalhos manuais, construções e na criação dos filhos de seus senhores. A mulher negra se estivesse dentro de certas exigências poderia ser ama de leite e mucama, trabalhando dentro dos confins da casa-grande. No entanto, centenas de anos mais tarde, esse sistema ainda é reproduzido em casas da elite brasileira: mulheres trabalham e dormem em quatinhos fora das dependências da casa da família, tendo sua vida entrelaçada com a dos patrões, numa relação de cordialidade e confusão entre o âmbito privado e o público; de afeto e distância.

A empregada, nesses termos, por sua contribuição nas tarefas domésticas liberta os patrões para promoverem o típico projeto familiar da classe média/ elite. Ao mesmo tempo aponta para o aspecto estratificado das relações entre empregados e patrões como “a distância social sutilmente marcada entre a empregada e os outros membros da unidade doméstica e, também, os antagonismos que surgem à medida que as

empregadas procuram usar seu emprego para garantir a sobrevivência e promoção de suas próprias famílias (BRITES, 2007, p. 97)". No ambiente de trabalho da empregada a intimidade dos patrões é o pano de fundo de suas funções. Assim esse trabalho possui características próprias sendo difícil dissociar as esferas privada da pública.

À medida que as mulheres passaram a desempenhar atividades na esfera pública, estudando e trabalhando, outras mulheres, de origem mais pobre, assumem esse lugar no ambiente doméstico, transformando-se em empregadas domésticas. Em contrapartida, mulheres da elite podem requerer uma empregada apenas como manutenção do status social. Portanto, a percepção dessa atividade como profissional é gradual, tanto que apenas em 1972 foi regularizada como profissão estabelecendo o conceito de empregado como "pessoa física que presta serviços de natureza contínua e de finalidade não lucrativa à pessoa ou à família no âmbito residencial destas ¹".

Após 45 anos da definição das funções de empregado doméstico, o tratamento diferenciado passou por ajustes, mas ainda gera discussões ao redor do tema. Mesmo com a ampliação de seus direitos como estabelecimento de um piso salarial mínimo (de acordo com o salário mínimo), oito horas de trabalho por dia, horas extras e férias, permanecem em uma categoria a parte, a dos "trabalhadores domésticos", com o argumento de que possui particularidades, portanto, existem direitos que não se aplicam a essa categoria. Apesar do avanço incontestável da regulamentação dos direitos desses trabalhadores, na prática as relações entre patrões e empregados domésticos são mais complexas e possuem um caráter de poder. Continuam sujeitos à autoridade de seus patrões que, por exemplo, são os responsáveis por verificarem o horário de saída e dizer se o trabalhador realmente trabalhou mais que o acordado ou não, sendo passível de desmandos. No entanto, os trabalhadores domésticos já não são os mesmos de décadas atrás. Antes, por pertencerem à classe mais pobre, em geral eram analfabetos; atualmente possuem maior acesso a educação e conhecimento de seus direitos.

¹ Lei 5.859 de 1972. A Lei Complementar nº 150, de 1º de junho de 2015 revoga a Lei de 1972, redefinindo as funções do empregado doméstico como aquele "que presta serviços de forma contínua, subordinada, onerosa e pessoal e de finalidade não lucrativa à pessoa ou à família, no âmbito residencial destas, por mais de 2 (dois) dias por semana".

O Brasil é um dos países com mais de sete milhões de empregados domésticos², uma categoria de trabalho cada vez mais rara em países democraticamente desenvolvidos, onde cabe uma citação de Holanda (1947, p. 160) de que “a democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importaram-na e tratou de acomodá-la aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas”. Os direitos ainda são vistos pela perspectiva da lógica do favor a qual enfatiza o favor em detrimento do direito, proporcionando a manutenção de relações desiguais, além de disseminar uma ideia de cidadão de segunda classe.

Voltando às complexidades existentes nesse cenário, as tensões na relação patrão – empregado doméstico é visível em toda sua estrutura, desde a exigência de que cuidem das casas como se fossem delas e em outros momentos quando deixam claro que não pertencem àquele ambiente, mesmo que vivam neles.

Essa relação também reflete a desigualdade de gêneros, uma vez que a mulher sempre foi associada ao cuidado do lar e a maioria dos empregados domésticos são mulheres. Nesse sentido, conforme Kofes (2001) há uma relação hierárquica e de poder entre patroas e empregadas; um encontro entre mulheres, mas mulheres socialmente desiguais. Esse “encontro” é carregado por construções históricas e culturais, marcado pela desigualdade social que vivenciam. Fazem parte da dinâmica de seu cotidiano a contradição e ambiguidade, pois a empregada assumirá, muitas vezes, os afazeres e a manutenção do lar e, em outros momentos, a patroa irá impor seu próprio papel no lar. No entanto, a intimidade nessa relação ambivalente pode ser verificada em diversos pontos como aponta Brites (2007): na troca de serviços fora do contrato, com o carinho dispensado aos filhos, as relações afetivas e cordiais entre patrões e empregadas, pagamento extrassalarial para remédios, doação de móveis e roupas usados, etc. Essa relação é impossível de ser estabelecida em uma empresa, por exemplo, por não existir o contato direto com o patrão e prevalecer o fator da impessoalidade.

Segundo Brites (2007) as patroas e empregadas procuram estabelecer

² Dados da Organização Internacional do Trabalho (OIT). O Brasil é o país que mais tem empregados domésticos possuindo 7,2 milhões, e 83% desse total são mulheres.

estratégias de interação, que por vezes busca a aproximação e outras o distanciamento, demarcando assim o lugar de cada uma, como se houvesse a questão permanente “onde é o meu lugar e onde é o seu lugar?”.

O próprio espaço físico reforça as diferenças. Espaços destinados a patrões e empregados formam a estrutura doméstica e são repletos de cargas simbólicas de origem escravista, uma vez que a empregada por pertencer a outra classe não tem direito de desfrutar de conforto, ao contrário dos membros da família.

Conforme Brites (2007) os espaços de distanciamento durante a escravidão eram muito bem delimitados, inclusive com castigos físicos, mesmo existindo interação entre senhores e escravos. Essa origem escravista ainda pode ser observada nas formas contemporâneas de subempregos; como o quartinho dos fundos do empregado doméstico. É nesse contexto de herança escravista e de gênero que os direitos dos empregados ainda são praticados com muita dificuldade e segue sendo um trabalho desvalorizado em sociedade.

1.4 A representação como nuance da realidade

Para o estudo do filme em questão optamos por abordar alguns conceitos que nos permitem entender a importância da representação como forma de documentar um período da história, ao mesmo tempo em que ressalta o olhar do produtor, como a crítica ou o conservadorismo. Portanto, tudo o que conhecemos necessariamente passa pelo crivo da interpretação da realidade e para que o conheçamos deve haver a representação. É a partir do conceito simbólico de representação que, em princípio, poderíamos entender o mundo e compreender suas diversas nuances sobre o que vem a ser a realidade. O termo representação pode estar associado ao poder político, artístico e às linguagens. O termo em latim significa “substituir”, “estar no lugar de” e também designa os sistemas de significantes, como textos, imagens e sons. A representação como substituta da realidade *fala por* ou *sobre* algo.

Para Seldin (et al, 2013, p. 2), o conceito de representação pode ser objeto de conflitos, pois tanto a sua criação, quanto a análise estão sujeitas às características e

percepções dos grupos ou indivíduos que as produzem e consomem. Para a autora esta situação insere o campo da representação na política e coletividade:

Há, assim, uma noção de “ação coletiva” inserida na atividade artística representativa, que deve, no entanto, ser analisada cuidadosamente, uma vez que este processo implica na transformação parcial da realidade em algo visual a partir de subjetividades regidas por interesses de diferentes atores e sujeitas a diversas formas de selecionar e traduzir o real, bem como de interpretar a imagem final. (SELDIN et al, 2013, p. 2).

Para o francês Chartier (1990), citado por Seldin (2013), o ato de representar está intimamente condicionado à construção das identidades e, portanto, a todas às questões que permeiam seu entorno como a ideologia, dominação e poder. Seldin (2013, p. 3) adverte que a representação pode ser uma ferramenta utilizada para estabelecer diferentes relações entre o “outro” e o “nós”.

Os objetos são vulneráveis em sua realidade, o que torna necessária a aplicação de símbolos para fortalecer determinada interpretação perante os olhos dos outros, fazendo com que a representação se torne um potencial instrumento para a instauração de respeito e submissão. Por esta razão, as representações não são nunca neutras, implicando em estratégias para imposições de valores e autoridade.

Por esta razão, a representação implica em uma mostra parcial (e enviesada) da realidade, incapaz de absorver sua totalidade. Assim, as produções audiovisuais podem ser percebidas como uma forma de retratar a sociedade, entretanto, são o resultado de um processo de recorte daquilo que se observa como real.

Nesse contexto, como mencionado anteriormente, o discurso está relacionado à posição de quem o profere podendo utilizar-se dessa condição para (re)produzir estratégias que legitimem ou alterem determinada circunstância. Assim, podemos estabelecer uma relação com o que Certeau observa a respeito das narrativas e dos discursos. Para ele, como um morto que não pode falar, a narrativa seria a forma de representar o outro. Certeau (1982) argumenta que as narrativas são estratégias de representação, mantendo uma relação entre passado e presente, o esquecido e o agora. Assim, o discurso se fragmenta no curso da História, deixando brechas que devem ser preenchidas. Como um morto que já não pode contar sobre os fatos de sua vida, por si próprio, e necessita da voz alheia para recontá-la, assim é a reescrita daquilo que é inaudito. O inaudito, segundo o autor é “aquilo que, do outro, não é

recuperável – uni ato perecível que a escrita não pode relatar” (CERTEAU, 1982, p. 215), ou seja, aquilo que deveria ter sido falado mas não foi dito e, portanto, necessita de uma voz alheia, seja em discursos verbais ou imagens. Assim, o Outro assume um papel dentro dessas fendas criadas, sendo recriado pela visão de quem o percebe ou o descreve.

Em seu livro *Exercícios do ver*, Jesús Martín-Barbero e Germán Rey instigam a pensarmos que o que mudou não foi somente as suas imagens, mas como nós a enxergamos e as interpretamos. Foi também, as condições de circulação entre o imaginário individual, o coletivo e a ficção que proporcionaram uma nova imagem. Nesse contexto, a globalização é um elemento de transformação nas formas de perceber as maneiras de se relacionar, de ver e de viajar, por exemplo. Para Marc Augé, que comenta o início do capítulo primeiro, diz que “a relação global dos seres humanos com o real se modifica pelo efeito de representação associadas com as tecnologias, com a globalização e com a aceleração da História”.

A representação, nessas condições, pode ser vista como construção visual de poder. Nesse contexto, a construção simbólica do Outro se relaciona à estruturação dos grupos e aos processos de socialização que ocorrem na sociedade, por isso a representação está intrinsecamente ligada à nossa percepção e ao grupo que julgamos pertencer.

Por esse motivo, a mídia (como veículo de propagação de informação e, muitas vezes, única fonte de conhecimento) desempenha importante papel na (re)configuração de imaginários e representações, podendo contribuir com a manutenção ou transformação das percepções de mundo, (re)significando e reelaborando discursos. As representações sociais, portanto, estabelecem conexões com a prática social, mesmo retratando parcial e ideologicamente as narrativas por meio das imagens e discursos. Para Lefebvre (2001, p. 50) tanto a escrita quanto as representações midiáticas podem promover uma falsa sensação de substituição do espaço social, ainda mais se for promovida pela mídia. “Ao espaço social substitui, talvez, uma porção ilusoriamente privilegiada desse espaço, a parte escrituraria e imaginada, assentada em escritos (jornalismo, literatura), acentuada pela mídia, em suma, a abstração dotada de uma terrível potência redutora do ‘vivido’”.

Nesse sentido, soma-se ao que Bauman (2001) afirma sobre a relação da imagem com a percepção de mundo, e como a “realidade” que experimentamos pode ser influenciada pelas imagens que são captadas pela visão humana:

Lembre-se, por exemplo, o formidável poder que os meios de comunicação de massa exercem sobre a imaginação popular coletiva e individual. Imagens poderosas, mais reais que a “realidade”, em telas ubíquas estabelecem os padrões da realidade e de sua avaliação, e também a necessidade de tornar mais palatável a realidade ‘vívda’. A vida desejada tende a ser a vida ‘vista na TV’. A vida na telinha diminui e tira o charme da vida vivida: é a vida vivida que parece irreal, e continuará a parecer irreal enquanto não for remodelada na forma de imagens que possam aparecer na tela (BAUMAN, 2001, p. 99).

A experiência audiovisual, portanto, é capaz de transformar nossa relação com a realidade, assim como as noções de tempo e espaço. Segundo Barbero e Rey (2001, p. 34) a experiência audiovisual causa uma desordem cultural contra a hegemonia audiovisual. Para ele o uso dos recursos audiovisuais aprofunda o (des)ancoramento que a modernidade produz com relação ao lugar, acentuando o sentido de (des)territorialização das formas de estar presente e de perceber o próximo e o longínquo, tornando mais perto aquilo que é vivido “à distância” do que aquilo que cruza nosso espaço físico cotidianamente.

O tempo audiovisual é um culto ao presente, capaz de incorporar as maiorias na América Latina à modernidade por meio de narrativas e da experiência audiovisual, quando em realidade não possuem acesso a maior parte das coisas que veem, seja na televisão ou cinema. Ao mesmo tempo, o audiovisual é capaz de reunir pessoas com tradições diferentes (imigrantes e outros) para compartilhar das mesmas “lendas” ou histórias difundidas pela mídia. Para Barbero e Rey (2001, p. 52) o futuro será balbuciado por meio da imagem uma vez que as novas condições de vida na cidade exigem a reinvenção de ações sociais e culturais. Dessa forma, a partir de sua própria lógica, as redes audiovisuais instauram as novas figuras dos intercâmbios urbanos, como o imigrante “vagabundo”, o “trabalhador analfabeto” e o “branco inteligente”.

Num contexto democrático, a criatividade do leitor (de textos verbais ou imagéticos) cresce à medida em que decresce o peso da instituição que a controla. Daí a antiga desconfiança da escola para com a imagem, para com sua incontrolável polissemia, que a converte no contrário do escrito. Conforme Barbero e Rey (2001, p.

57), a escola é um exemplo de instituição que busca controlar a imagem, seja subordinando-a a tarefa de mera ilustração do texto escrito, seja acompanhando-a de uma legenda que indique ao aluno o que diz a imagem. Portanto, quanto maior o controle, menor a capacidade de interpretação pelos indivíduos, o que torna a representação pela imagem uma forma de controle quando ela perde seu poder de reinterpretação da sociedade. É por esse motivo, segundo o autor, que os meios tradicionais de ensino e representação da autoridade ficam na defensiva diante do audiovisual, pois se for um modo de resistência podem perder as rédeas da imagem.

Assim a representação é capaz de construir identidades ao utilizar um processo de repetição e naturalização de alguns estereótipos. Nesse sentido, a mídia tem papel evidente ao que tange a difusão de identidades e a representação de grupos.

A mídia fornece a matéria bruta que seus leitores/ espectadores usam para enfrentar a ambivalência de sua posição social. A maioria do público de TV está penosamente consciente de que teve recusado o ingresso nas festividades mundiais "policulturais". Não vive, e não pode sonhar viver, no espaço global extraterritorial em que habita a elite cultural cosmopolita. A multidão de pessoas que teve negado o acesso à versão real, a mídia fornece uma "extraterritorialidade virtual", "substituta" ou "imaginada". A extraterritorialidade virtual os eleva espiritualmente acima do chão em que não lhes é permitido mover-se fisicamente (BAUMAN, 2005, p. 104).

Os estudos sobre representação nos remetem ao poder e aos sistemas de produção de sentido e/ou significados. No caso do audiovisual, além do sistema de significados contido no roteiro podemos experimentar qual o poder delegado à respectiva representação. Por meio da representação pode ficar evidente a dominação social ou habilitar estratos subalternos a contestarem as ideologias transmitidas.

É necessário perguntar quem são os atores e/ ou instituições sociais responsáveis pela disseminação das imagens, no nosso caso, do estrato emergente. Quais são os fatores políticos e econômicos por trás da difusão? Em que medida a estigmatização, a folclorização, a *exotização* afetam a auto-estima de indivíduos e grupos estereotipados, gerando eventuais sentimentos de embaraço e ressentimento em relação à sua identidade social e desejos de refutar sua herança cultural? (FREIRE, 2005, p.19).

A representação não se limita ao conteúdo que vemos, mas também à lógica de produção a que está submetida, afetando o modo como nós vemos e como somos

vistos e tratados pelos outros - por meio da representação conhecemos o Outro, aquilo que é alheio ao que é nosso:

A análise crítica da sub-representação ou da representação distorcida de identidades sociais (classes, gêneros, orientações sexuais, raças, etnias, nacionalidades) se consolidou, desde a década de 1960, como um dos temas centrais da agenda dos estudos culturais e midiáticos. Tal inclinação teórica se harmoniza com a pauta de reivindicações dos novos movimentos sociais, notabilizados por uma preocupação profunda com a questão da identidade – o que ela significa, como é produzida e questionada (FREIRE, 2005, p. 20).

O que pensamos de nós mesmos ou o que queremos ser estabelece uma relação direta com os referenciais midiáticos, que por sua vez podem interferir nos relacionamentos individuais ou coletivos. Sobre este cenário, Freire (2005, p. 21) diz que a mídia

interfere substancialmente, por sua vez, nas demandas políticas que expressam ou deixam de pleitear. O argumento de que representações seletivas, parciais, ultra-simplificadas e instrumentais do Outro são parte integral do processamento mental dos estímulos atravessa grande parte da pesquisa na área da psicologia social, com repercussão nos campos da ciência política, da história e dos estudos culturais e midiáticos.

Nesse contexto, cabe recuperar a definição da palavra estereótipo. A conceituação traz importantes aportes, pois reflete um cunho político e a declara como sendo construções simbólicas cheias de ideologia e, por sua vez, resistentes à mudança social.

Os estereótipos constituem “o lugar de um superávit ilícito de significado” (Jameson, 1998: 106); a abstração em virtude da qual minha individualidade é alegorizada e transformada em ilustração abusiva de outra coisa, algo não concreto e não individual. Como forma influente de controle social, ajudam a demarcar e manter fronteiras simbólicas entre o normal e o anormal, o integrado e o desviante, o aceitável e o inaceitável, o natural e o patológico, o cidadão e o estrangeiro, os *insiders* e os *outsiders*, Nós e Eles. A esta altura, fica evidente quão errôneo é atribuir a origem dos estereótipos a uma útil (e não necessariamente indesejável) “economia do esforço”, edificada por leis universais da cognição; em verdade, eles necessitam ser conceituados (e contestados) como estratégias ideológicas de construção simbólica que visam a naturalizar, universalizar e legitimar normas e convenções de conduta, identidade e valor que emanam das estruturas de dominação social vigentes (FREIRE, 2005, p. 12).

Conforme relata Freire (2005) a representação inadequada de classes sociais e indivíduos que estão à margem da sociedade difundida pelos veículos de comunicação, demonstra uma crise para o processo democrático, uma vez que para interpretar as representações, deve-se haver uma postura crítica do cidadão frente o representado.

O uso da mídia está entrelaçado numa rede complexa de relações culturais, sociais e históricas o que torna difícil prever até que ponto é capaz de atuar sobre as vontades e percepções individuais, no entanto, as representações midiáticas podem ser difundidas e aceitas com facilidade pelo público. Segundo Freire (2005) a representação das minorias estereotipadas, sem embasamento histórico, dissemina estereótipos nocivos e, por vezes, permanentes na sociedade. Para que haja mudança é substancial interrogar sobre a origem das imagens: por que elas perduram e são (re)produzidas? Qual a motivação que a sustenta? Elas devem ser questionadas e/ ou rechaçadas. Assim a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação tem efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas (HALL, 1998, p.71).

No caso das realizações audiovisuais, costuma-se menosprezar, também, a influência de todos os tipos de códigos e convenções narrativas, genéricas e estilísticas que participam ativamente da construção de sentido, por meio da escolha da iluminação, do enquadramento, da mise-en-scène, do som, da música e das formas de atuação: Para falar da “imagem” de um grupo social, nós devemos fazer perguntas precisas sobre imagens. Quanto espaço os representantes desses grupos ocupam na tela? São vistos em *close* ou somente em tomadas a distância? Com que frequência aparecem e por quanto tempo? São personagens ativos, atraentes ou suportes decorativos? A técnica cinematográfica nos faz nos identificar mais com um olhar do que com outro? Quais olhares são recíprocos ou ignorados? Como o posicionamento dos personagens transmite distância social ou diferenças de *status*? Quem é frente e centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servilidade (*sic*), ressentimento, orgulho? (SHOHAT e STAM, 1995, p. 80).

Nesse sentido, conforme Xavier (2005, p. 75) os estudos de análise de imagens nos orienta para a necessidade de observar o contexto em que a imagem foi produzida; seu conteúdo e contexto subjetivo, percebido por meio da própria imagem.

1.4.1 As imagens e os discursos no processo representativo

As imagens são, em si, símbolos capazes de guardar e transmitir conceitos, além de estimularem a construção do imaginário social, pois emergem do pensamento humano e se disseminam coletivamente por toda a sociedade, produzindo sentidos e orientando ações individuais, coletivas e os mais diversos tipos de relacionamentos. A estratégia discursiva constrói a imagem que temos de nós mesmos e dos outros.

Conforme Xavier (2005, p. 17) o termo imagem, significa, em sua primeira acepção, “algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real; (...) tal termo distingue e estabelece um tipo de experiência visual que não é a experiência de um objeto ou pessoa real. Nesse sentido, especificamente negativo - no sentido de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo - a fotografia é uma imagem”.

Entendemos, portanto, que o uso da imagem e do som em termos narrativos, mais que o escrito, pode provocar grande impacto nos sentidos humanos. Mais que um efeito audiovisual, esses recursos expressivos atuam diretamente sobre a sensibilidade humana, permitindo não só ver as imagens, mas interpretá-las a partir dos nossos sentidos e experiências, tornando-nos parte do que vemos. Ela pode sustentar “novos” discursos ampliando a compreensão sobre determinados assuntos de maneira envolvente, crítica ou não.

Uma imagem pode chegar ao receptor como verdadeira ou não e poderá ter menos peso do que aquilo que é dito ou escrito sobre ela. Em nossa cultura, a imagem, muitas vezes, é considerada apenas ilustração da escrita, acompanhada de legenda, mais ou menos aceitas de acordo com o alinhamento social.

Segundo Polak (1973), as imagens são capazes de guardar e transmitir conceitos, além de estimularem a construção social, pois emergem do pensamento humano, mas se disseminam por toda a sociedade, produzindo sentidos e orientando ações tanto individuais quanto coletivas.

Numa teoria geral, deve ser dada atenção às dinâmicas da formação da imagem, tanto no pensamento pessoal quanto no público, e a função das imagens na economia do indivíduo e no grupo social, nacional ou cultural. O que as imagens significam, quais são os significados transmitidos, e como eles afetam o comportamento individual e social? Sob quais condições as imagens mudam, e por quê? O que pode

acelerar ou retardar essas mudanças? Quão submissas são elas à manipulação proposital, tanto no curto quanto no longo prazo? (POLAK, 1973, p. 12, tradução nossa).

Nesse sentido, a realidade representada é de tal forma repercutida como a única realidade verdadeira que se mostra mais real que o “real”. É por intermédio dos significados produzidos pelas representações que as experiências ganham contornos, e o que somos, ganha uma sombra daquilo que podemos nos tornar (WOODWARD, 2000, p. 18). Por exemplo, por meio do audiovisual³ nos reconhecemos, ou determinado padrão é legitimado como sendo o modelo de homem ou mulher, feio ou bonito, o bem sucedido do fracassado, serão referenciais na construção de signos da vida diária e capazes de nos dizer que pertencemos à modernidade (KELLNER, 1995). Esses significados produzidos pelas representações dão sentido às experiências de forma positiva ou negativa, declarando quais indivíduos pertencem a um grupo ou são excluídos dele.

As representações, no entanto, são reguladas por diferentes discursos, como afirma Freire (2005, p. 13) são “discursos (legitimados, naturalizados, emergentes ou marginalizados) que circulam, colidem e articulam-se num determinado tempo e lugar”. O autor continua dizendo que a construção ou supressão de significados pelos mercados e espaços midiáticos envolve a disputa pela hegemonia no campo de batalha da representação. São disputas entre grupos sociais dominantes e subalternos com consequências concretas nas principais áreas de impacto social, como educação e empregos. Para Fairclough (2001, p. 92) “a prática discursiva contribui para reproduzir a sociedade (identidades sociais, relações sociais, sistemas de conhecimento e crença) como é, mas também contribui para formá-la”.

É ainda nesse sentido que precisamos refletir sobre as consequências que as imagens controladas por discursos pré-estabelecidos e naturalizados podem imputar às sociedades. Para esse controle (exercido por aqueles que detêm o poder) existir é

3 Por intermédio de filmes, ficções seriadas, canções, videoclipes, noticiários, editoriais, artigos, reportagens, entrevistas, depoimentos, testes, dicas, concursos e anúncios, as indústrias da cultura fornecem descrições textuais e visuais daquilo que é conveniente em matéria de personalidade, aparência, conduta moral e cívica, postura política, relacionamento afetivo e comportamento sexual – modelos e recursos simbólicos a partir dos quais os consumidores podem construir o seu senso do que significa ser “moderno”, “civilizado”, “cidadão”, “vitorioso”; “atraente”, “cool”, “in”, “fashion”... (FREIRE, 2005, p. 12).

necessário uma sociedade que conserve ou (re)produza discursos, distribuindo-os sob regras estritas de participação, conforme aborda Foucault.

Segundo Foucault (1996), todo o discurso é construído, dessa forma, existe em sua constituição perigos e poderes que são restringidos por procedimentos internos e externos e por um sistema de exclusão. Portanto, podemos afirmar que o poder (como Foucault aponta), é capilar e perpassa todas as micropráticas sociais e atua como um sensor que controla, seleciona, organiza e redistribui o discurso, que passa por vários procedimentos que visam refrear os perigos do aleatório⁴.

Depreende-se de sua obra que para o controle do discurso funcionar é necessário uma “sociedade do discurso”, a qual tem a função de conservar ou produzir discursos e distribuí-los, mas somente segundo regras estritas (como doutrinas religiosas, políticas ou judiciárias). Pelo fato de o discurso estar diluído em toda a sociedade, a construção de novos discursos torna-se especialmente difícil, pois estes estarão vinculados de forma direta ou indireta a um discurso conhecido ou até mesmo presente de forma silenciosa em suas entrelinhas. Assim, não estaríamos criando algo novo, mas remodelando o já existente. Portanto, para Foucault (1996, p. 25) o novo discurso “deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito”. Poderíamos metaforizar dizendo que assim como um fio se liga ao outro formando tecidos, um novo discurso se liga a outro formando verdades ou alterando-as. Para ele, nos apropriamos de discursos e o autor (aquele que profere) é responsável por reacomodá-los em momentos diferentes, criando algo “novo”, sendo passível de mudança, pois se desloca com facilidade. Todo o discurso repousaria sobre um já dito. Sendo assim, dentro do sistema de controle do discurso por exclusão enfocamos, entre vários princípios, a palavra proibida, que possui três tipos de interdição: o tabu de objeto (nem tudo pode ser falado), o direito de fala (direito privilegiado) e o ritual de circunstância (não se pode falar tudo em qualquer lugar). Em resumo, seria o que pode ser falado, em que lugar por qual pessoa. Seguindo este raciocínio, o que é considerado verdadeiro está

4 Seria o tipo de discurso que não se vincula a outro, portanto, não tem caráter contínuo, foge das regras estritas e da disciplina discursiva.

apoiado sobre um suporte institucional, o qual reforça e reconduz o discurso por meio de um conjunto de práticas (como os livros pedagógicos, por exemplo) e pelo modo como o saber é aplicado, valorizado e distribuído na sociedade. Como o autor afirma (FOUCAULT, 1996, p. 44) “todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo”. O conjunto de regras que fornece a validade do discurso existe na sociedade de forma estrutural e mecânica, sendo tão sutil que devemos fazer um esforço consciente para pensar de que maneira estão inseridos e exercem controle na sociedade. Não é algo que reproduzimos porque sabemos, mas que se encontra inserido na nossa cultura pela repetição dos processos. Nesse sentido, nos cabe mencionar a noção de verdadeiro. Aquilo que pode ser colocado “no verdadeiro” são esses discursos validados. É importante frisar que esse tripé (ritual de circunstância, direito de fala e tabu de objeto) pode mudar conforme a época, não sendo estático. Por exemplo, algo que era considerado tabu de objeto, atualmente é falado e pode ser dito em diversos grupos. Portanto, ser inserido “no verdadeiro” depende da época. Algo inovador para o presente pode ser considerado loucura e por consequência, nunca validado. Ao contrário, algo que vai de encontro com a disciplina do discurso da época, mesmo que seja engano, pode ser validado. Os discursos vão colaborar na reprodução e manutenção das verdades oficiais para aquilo que é considerado realidade. Quando atingimos compreender um pouco mais sobre a ordem do discurso, podemos articulá-lo com outros princípios do dia a dia e perceber a importância de questionar a verdade contida neles, pois sua formação segue uma regularidade e pode conter certas condições e até procedimentos de controle, com a ressalva de que eles não são permanentes. Por podermos reescrevê-los, existe a possibilidade de uma reelaboração do discurso e como bem sugere Foucault, como um ideal, “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (1996, p. 52).

Portanto, entende-se que a linguagem utilizada pelos meios de comunicação deveriam ser capazes de promover a igualdade e cercear a violência impregnada nos discursos. Alguns discursos, no entanto, revelam representações estereotipadas de forma estigmatizada ou marginalizada de alguns grupos ou assuntos considerados

“tabu de objeto”⁵. Assim, a reelaboração do imaginário social quanto aos conteúdos pejorativos ou até mesmo aqueles que são naturalizados por serem reproduzidos amplamente na sociedade e através de gerações, se tornam um desafio se considerarmos sua abrangência e influência sobre a vida das pessoas.

Assim, é importante resgatar o sentido das imagens criadas a partir de representações, diálogos e imaginários que emergem da sociedade. As representações pela mídia fomentam o imaginário social através da linguagem audiovisual, uma vez que somos uma sociedade fundamentalmente sensorial em que os sentidos da visão e da audição são amplamente explorados pelos produtos culturais. Esse imaginário social pode criar narrativas que estimulem a formação cidadã, bem como a neutralização do sentido de justiça social, tornando-nos insensíveis a fatos muitas vezes bárbaros por meio de um processo de repetição e banalização desembocando na consequente perda da capacidade de indignação.

Portanto, se pretendemos fomentar uma reelaboração das imagens construídas acerca dos fatos sociais necessitaremos de uma mudança dos discursos. Assim, cada escolha discursiva, como termos, tempos verbais, imagens, cores, perspectivas, entre outros, representam a concepção que o emissor tem da realidade da qual fala, da relação que mantém com ela e a reação que busca no e do público. O discurso controla o próprio valor que fomenta, inclusive quando pretende criar outra imagem para reelaborar o imaginário a respeito de um tema ou sensibilizar.

Como afirma Ràfols (2003, p. 10, tradução nossa):

O desenho audiovisual está em função das empresas de comunicação audiovisual, isto é, das distintas cadeias de televisão, e das empresas e fenômenos sociais que se expressam através delas, sobretudo, a publicidade comercial. É utilizado pelas empresas para dirigir-se ao público potencial que querem captar para que vejam sua programação ou para lhe vender seus produtos e serviços. É uma forma de comunicação que tem uma vertente econômica e outra cultural. Não é um inocente jogo de formas e cores para fazer bonito, é um mecanismo de produção com um profundo contexto social e econômico.

Nesse sentido, a discussão de diversos temas por meio dos veículos midiáticos

⁵Para Foucault “tabu de objeto” são assuntos reconhecidos pela sociedade como proibidos de serem falados. Assim, embora devêssemos abordá-los, nos calamos pela existência tácita de um acordo social que opta pelo não debate, muitas vezes necessário ao crescimento coletivo e em sociedade. Além disso, defende a existência de um discurso que prevê a justificação de certas práticas.

acaba criando uma imagem de reciprocidade verdadeira entre receptor e emissor, tornando-se parte das relações sociais. Essa imagem é duplamente eficaz, pois ao mesmo tempo exalta a comunicação, independente de seu conteúdo e de seus agentes, e simula a presença de pessoas. A eficácia do discurso veiculado pelos meios de comunicação decorre do fato de que ele não se explicita senão parcialmente como discurso político e isso lhe confere generalidade social. São as coisas do cotidiano, as questões da ciência, da cultura que sustentam a representação imaginária de uma democracia perfeita, na qual a palavra circula sem obstáculos (CASTELLS, 1999, p. 459). É correto se afirmarmos que são responsáveis por mostrarem apenas parte de uma realidade construída:

Os discursos não apenas refletem ou representam entidades e relações sociais, eles as constroem ou as constituem; diferentes discursos constituem entidades-chave (sejam elas a doença mental, a cidadania ou o letramento) de diferentes modos e posicionam pessoas de diversas maneiras como sujeitos sociais. [...] Outro foco importante localiza-se na mudança histórica: como diferentes discursos se combinam em condições particulares para produzir um novo e complexo discurso (FAIRCLOUGH, 2001, p. 22).

Sobre este assunto, Habermas (1984) citado por Murade (2007, p. 154 - 155) propõe uma racionalização do discurso, que questione a linguagem proposta adotada sobre um tema, pois a linguagem empregada implica nas limitações do agir social. Dessa maneira, o agir social estaria vinculado ao discurso que é empregado pelo emissor e propagado pelos diversos meios de comunicação (que se propõem neutros), facilitando o agir ou neutralizando-o. Nesse sentido, os discursos atuam como vilões que se apropriam das debilidades e do desamparo, individual ou coletivo para legitimar-se como realidade.

Esse panorama é importante para compreendermos a estratificação social, que acontece por meio dos discursos, a qual pode dificultar a interação entre os grupos. Como afirma Vieira (2002, p. 22), “é possível que haja um 'clima' aparente de cordialidade entre patrões e empregados, entre homens públicos e população, entre as instituições e as comunidades, mas a tensão estará subjacente, na medida em que, na prática, os discursos se desconstroem”.

Se considerarmos a representação como um processo cultural, entendemos que os discursos e os sistemas de representação constroem lugares a partir dos quais os indivíduos são posicionados. Por exemplo, a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero (GLEDHILL, 1997; NIXON, 1997 apud WOODWARD, 2000, p. 17). A mídia também nos diz como devemos agir ou nos posicionar.

Os anúncios só serão "eficazes" no seu objetivo de nos vender coisas se tiverem apelo para os consumidores e se fornecerem imagens com os quais eles possam se identificar. É claro, pois, que a produção de significados e a produção das identidades que são posicionadas nos (e pelos) sistemas de representação estão estreitamente vinculadas. O deslocamento, aqui, para uma ênfase na identidade é um deslocamento de ênfase - um deslocamento que muda o foco: da representação para as identidades. A ênfase na representação e o papel-chave da cultura na produção dos significados que permeiam todas as relações sociais levam, assim, a uma preocupação com a identificação (WOODWARD, 2000, p. 18).

Esse conceito de identificação é retomado nos Estudos Culturais, especificamente para explicar os desejos que são despertados por meio do audiovisual e imagens, fazendo com que seja possível nos projetarmos na imagem ou personagem que vemos no cinema ou em um produto de ficção. Esses significantes podem ser contestados e cambiantes. Em meio a uma variedade de representações simbólicas, somos chamados a assumir uma posição, portanto, também somos constrangidos pelas relações sociais.

Como argumenta Woodward (2000, p. 18) "a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora... a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação". Damos sentido a nossa experiência, às desigualdades sociais e injustiças, até mesmo aos meios de exclusão.

Para Woodward (2000, p. 24) as diferentes formas de imaginar uma comunidade podem determinar as diversas identidades nacionais: "no mundo contemporâneo, essas 'comunidades imaginadas' estão sendo contestadas e reconstituídas. A ideia de uma identidade europeia, por exemplo, defendida por partidos políticos de extrema direita,

surgiu, recentemente, como uma reação à suposta ameaça do Outro”. Woodward (2000, p. 29), argumenta que não existe uma só força que molde as relações sociais:

Não existe mais uma única força, determinante e totalizante, tal como a classe no paradigma marxista, que molde todas as relações sociais, mas, em vez disso, uma multiplicidade de centros. Laclau sugere não somente que a luta de classes não é inevitável, mas que não é mais possível argumentar que a emancipação social esteja nas mãos de uma única classe. Ele argumenta que isso tem implicações positivas porque esse deslocamento indica que há muitos e diferentes lugares a partir dos quais novas identidades podem emergir e a partir dos quais novos sujeitos podem se expressar.

Com base nesses conceitos, tanto a representação quanto os diversos conflitos existentes entre a realidade percebida e aquilo que é veiculado como real têm a imagem como mediadora e cumpre um papel de influência sobre a sociedade e visão de mundo. A partir disso, compreendemos que existem vários interesses que devem ser correspondidos por meio do produto audiovisual, tanto sociais como midiáticos e mercadológicos. A representação, por meio da imagem pode reafirmar ou desconstruir pensamentos e ideologias, auxiliar a mobilização dos grupos marginalizados e dar visibilidade a fatos até então ignorados ou desmobilizar e estereotipar ainda mais determinados grupos, subjugados pela invisibilidade.

Como exemplo, Demo (1999) aborda a educação como uma forma de dominação em que há a tentativa de impedir o desenvolvimento dos sistemas básicos para não dar aos interessados a chance de reconhecer seus direitos e exigí-los. O autor nos instiga a pensar o quanto a sociedade pode vir a ser desmobilizada a partir de ações institucionalizadas, e nesse contexto, o assistencialismo pode ser uma forma de manter o privilégio de alguns grupos.

Deixa-se de perceber, ou melhor, esconde-se o fato de que faz parte da lógica do poder desmobilizar as resistências. O Estado foge de ser avaliado pela sociedade organizada, como o diabo foge da cruz. Prefere, então, declarar-se comprometido com o povo, apelando-se para a ideologia barata de que o povo deve acreditar no Estado, ver nele o lugar público das igualdades sociais, e não agredir seu lugar essencial na história pátria. Escamoteia-se facilmente que as políticas sociais tendem a fabricar instrumentos de controle social e de desmobilização popular, mais do que redistribuir efetivamente renda e poder (DEMO, 1999, p. 31).

Espera-se daqueles excluídos do poder de decisão que não entrem em confronto

e não se organizem para destituir de autoridade o que foi estabelecido como correto; portanto, quanto mais desorganizada a sociedade civil, maior o espaço de desmando.

Portanto, para este trabalho, nos baseamos no filme cinematográfico para analisar as relações sócio-espaciais na sociedade brasileira. O filme é formado por imagens (fotografias) em sequência, dando o efeito de movimento e imprimindo dinamicidade ao que anteriormente só poderia ser estático. Conforme Xavier (2005, p. 18), “se já é um fato tradicional a celebração do realismo da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza - o movimento”.

No cinema estrangeiro ao da América Latina (e não raro por cineastas latino-americanos) “os povos colonizados são representados como corpos em vez de mentes. A decorrência lógica da visão do mundo colonizado como a esfera da matéria prima, em oposição ao universo manufaturado e da atividade mental” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 206). No entanto, a tentativa de romper com algumas tradições e paradigmas impostos pelos colonizadores é um processo lento pois perpassa todos os setores da sociedade, onde muitos estão acostumados com as regalias proporcionadas pelas diferenças sociais ou étnicas.

As imagens também passam por processos ideológicos de (re)afirmação, principalmente por aquilo que é visto pelo público através da mídia. Dessa forma, aqueles que não pertencem ao grupo dominante econômica e ideologicamente são representados como subalternos, sendo excluídos de antemão de qualquer projeto político-social. A história mostra-nos que os pobres, negros e outros marginalizados ainda vivem o resquício do silenciamento provocado pelo discurso colonialista, que cantavam a superioridade europeia, rebaixando-os para fora do processo existencial de expressão.

Determinado pelo caráter fundador do silêncio, o silêncio constitutivo pertence à própria ordem de produção do sentido e preside qualquer produção de linguagem. Representa a política do silêncio como um efeito de discurso que instala o anti implícito: se diz “x” para no (deixar) dizer “y”, este sendo o sentido a se descartar do dito. É o não dito necessariamente excluído (ORLANDI, 2007, p. 73).

Assim, a imagem apreendida pelos próprios representados desfaz a necessidade da explicação do outro inferior por um superior.

1.4.2 As imagísticas como batalha cultural

O século XX foi considerado o século do cinema, afirmando-se como uma das formas hegemônicas de arte e entretenimento. Contudo, ao longo dos anos, as novas tecnologias deram origem às novas formas de captar e reproduzir o real como a televisão, internet e barateamento dos *gadgets*. Dessa forma, a cultura imagética tomou proporções ainda maiores atualmente, e a projeção nas salas de cinema passou a ser mais uma possibilidade entre tantas outras no mundo do audiovisual.

O cinema possui um caráter ideológico que permite criar representações sociais com potencial para estruturar comportamentos individuais ou coletivos. No entanto, devemos frisar que por outro lado existe um receptor com capacidade intelectual que dependendo de diversos fatores será mais crítico ou menos crítico em relação à realidade apresentada.

É a partir do audiovisual que a ficção seduz o público e permite levar às telas elementos que dinamizam a cultura, podendo construir e reconstruir o imaginário social a partir de impressões da realidade. A ficção, por exemplo, desperta no espectador o sentimento de participação, o que nos faz viver uma experiência indireta que parece real e se soma a nossa visão de mundo. O cinema pode ser visto como um meio capaz de recriar os sentimentos humanos, a cultura e as contradições sociais, sendo que estas últimas podem ser representadas de forma a serem aceitas e absorvidas pela sociedade.

O cinema tornava visível a modernidade de certas experiências culturais que não se regiam por seus cânones, nem eram apreciáveis segundo seu gosto. Porém, domesticada essa força subversiva do cinema pela indústria de Hollywood que expandiu sua gramática narrativa mercantil ao mundo inteiro, a Europa reintroduzirá, nos anos 1960, uma nova legitimidade cultural, a do “cinema do autor” (BARBERO e REY, 2001, p. 33).

Dessa forma, as imagens são campo de batalha cultural pois mantém em oculto aquilo que é contra hegemônico e mostra aquilo que está de acordo com certos ideais. Portanto, se acha dicotomizado entre o sublime e o espetáculo: o primeiro jamais pode ser captado e o segundo, pode ser visto e aplaudido. Por outro lado, Desiato (1998) alerta que a imagem audiovisual privilegia a percepção e atenta contra a imaginação por nos prender e um cenário já interpretado. O que, segundo Barbero e Rey (2001), pode ser chamado de um ocultamento do real produzido pelo audiovisual.

O imaginário do telespectador torna-se uma extensão subjetiva dos ideais do produtor e as novas concepções criadas estarão baseadas na apreensão da imagem do outro e, em muitos casos, que não correspondem à realidade.

Para Shohat e Stam (2006, p. 261), atualmente, os estudos sobre a representação étnica, colonialista, e de minorias (ou majorias) possuem um aspecto corretivo e demonstram que alguns filmes podem haver cometido erros históricos: “os debates sobre a representação étnica são muitas vezes paralisados quando esbarram na questão do 'realismo', as vezes chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do 'real'”.

Nesse sentido, Desiato (1998), afirma que para imprimir o efeito de realidade a que se propõe a ficção, ela deve envolver o espectador a tal ponto que ele não questione as imagens. Assim, as imagens, possuem uma semântica muito alta, permitindo múltiplos conteúdos. Portanto, ainda seguindo as ideias de Desiato, devemos lembrar que a reprodução da realidade se converte em um ato comunicativo e se insere em contextos interpretativos mais ou menos explícitos. Precisamente, o processo ideológico se encarregará em ocultar tais contextos e perspectivas, uma vez que a imagem audiovisual pode encobrir o conteúdo ético e deseja ser visto como totalmente inocente ou livre de intenções hegemônicas.

O discurso cinematográfico se fundamenta sobre as relações existentes na sociedade, sob um olhar enviesado do que são essas relações. Conforme Bakhtin, citado por Sobral (2005, p. 108), a atividade estética integra uma cadeia que representa “o mundo do ponto de vista da ação exotópica do autor, fundada no social e no histórico, nas relações de que participa o autor”. Bakhtin (ibdem) postula que o “que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na

criação de uma obra de arte e nas suas contínuas recriações por meio da cocriação dos contempladores”.

Nesse sentido, a representação da realidade se circunscreve nas relações entre produtor e receptor, o primeiro para conceber o produto e o segundo para fazer circular o produto artístico.

Para Betton (1987, p. 2) em seu livro *Estética do cinema*, o cinema é um espetáculo artístico e uma forma de comunicar pensamentos, veicular ideias e exprimir sentimentos por meio de diversas linguagens. O cinema apresentaria um mundo organizado em narrativa, mais do que representá-lo. A câmera torna-se uma espécie de olho mecânico, livre da estática, conquistada por um lento processo de amadurecimento da montagem fílmica e da justaposição.

A “espacialização do tempo” ou a “temporalização do espaço” empreendidas pela câmera há mais de cem anos permitem que hoje, nas narrativas contemporâneas, as realidades ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas plurais, incluindo “mundos possíveis” no tempo e no espaço. Num outro diapasão, esses mundos possíveis também podem envolver uma espécie de fuga da realidade circundante para as sensações provocadas pelas drogas, álcool, sexo, violência e desordens mentais; tem-se, então, um mundo intersticial, com uma lógica particular que consiste em estar no meio, em estar suspenso entre o verdadeiro e o falso, o possível e o impossível, na dependência do “acredite se quiser”, que rompe completamente as antigas convenções realista e que, de uma forma enviesada, conserva ecos kafkianos (PELLEGRINI, 2003, p. 24).

Dessa forma, a representação da realidade se materializa descortinando vários mundos possíveis, de fantasias e lugares que transcendem a imaginação humana, em uma construção imagética do próprio pensamento humano. O ritmo dado à narrativa a partir da temporalização do espaço garantem o movimento, a fluidez e a unidade daquilo que é projetado na tela. Para Canclini (2002) os recursos audiovisuais como o cinema e televisão podem exercer impacto na organização das identidades nacionais, portanto, diversas regiões de um mesmo país podem se reconhecer como parte de um todo, a partir da exposição de seus hábitos pela mídia, sejam eles “reais” ou parecidos com a “realidade”.

2 CAPÍTULO II – O CINEMA CONTEMPORÂNEO REGIONAL

A partir da década de 1990 o cinema na América Latina passou por um período de turbulência, reflexo da política instável de seus países. Dessa forma, o cinema a partir da década de 1990 pode ser definido pela diversidade das temáticas abordadas e o distanciamento dos aspectos mais críticos desse momento, dando ênfase a um tipo de comédia e drama sem aparentes conexões com a política, mais intimista e em busca de projeção internacional.

2.1 Características do cinema na América Latina a partir de 1990

O que torna o cinema latino-americano de fato latino americano? Ou o que faria o cinema brasileiro ser brasileiro? Para François Truffaut, crítico e cineasta francês, cinematografias nacionais não existem, com poucas exceções. Uma delas seria o cinema norte americano, uma das formas de cultura mais impositiva do mundo. Outras produções de épocas específicas, como o cinema russo do período pós-revolucionário ou o neorealismo italiano, foram capazes de representar uma nação devido a um momento específico vivido por sua população. Para o autor, portanto, não poderíamos falar em cinema específico de cada país, mas do cineasta que representa determinado país.

Desde a década de 1920 o cinema americano tem se mantido majoritário ao redor do mundo. Por isso, após a Segunda Guerra muitos países levantaram barreiras ao “imperialismo” norte americano por meio do cinema. Daí as divisões entre cinema mundial, o *hollywodiano*, e os cinemas nacionais, a cinematografia dos outros países.

Embora o cinema na América Latina tenha passado por diversas fases, Paranaguá (1985) destaca o que para ele ainda é a sua principal característica: o subdesenvolvimento e a dependência sejam pela importação de filmes produzidos nos Estados Unidos ou o baixo investimento em aprimorar a produção audiovisual, principalmente o autoral que visa à liberdade de expressão, buscando caminhos alternativos à ideologia dos grandes conglomerados midiáticos.

O termo “cinema latino-americano” é um símbolo de pertencimento entre os países que formam a estrutura continental e cultural da América Latina. No entanto,

pode-se afirmar a existência de diversos cinemas dentro do cinema latino-americano, que embora abordem temáticas parecidas por dividirem a mesma origem, são cinemas singulares que refletem uma cultura específica e um estilo próprio de cada cineasta.

Segundo Amieva (2010), estudar as características particulares existentes no cinema latino-americano nos permite leituras transversais, relacionadas aos estudos pós-coloniais e que perpassam a questão do cinema subdesenvolvido, demonstrando uma gama infinita de temas possíveis a serem abordados, portanto, em algum momento o período histórico pode convergir entre as nações.

A presença de diversas identidades na América Latina é reorganizada e afunilada quando vista desde uma perspectiva exterior ao dos países latino-americanos. Cineastas estadunidenses e europeus categorizam os indivíduos pertencentes a esses lugares como sendo pobres, marginalizados, sem arquitetura ou urbanização e cerceado por precariedade em todas suas frentes. O olhar estrangeiro também contribui para o olhar que temos de nós mesmos, assim o inverso também se torna real: o olhar latino-americano, retratando sua cultura, belezas e ao mesmo tempo dificuldades e cruzes, também pode construir o olhar do estrangeiro. Conforme Rossini (2001, p. 17),

Quando diretores de outros países nos retratam, eles acabam por criar espaços imaginários, ressaltando os mesmos elementos: cidades pobres, velhas, paradas no tempo, sem qualquer traço de modernidade, em contraste com as cidades do primeiro mundo. “Já o povo latino, além de pobre e atrasado, era analfabeto, supersticioso, sensual e indisciplinado”. Assim, um cinema latino-americano ajuda a construir um imaginário sobre o que é a América Latina e o que são os latino-americanos.

Nesse cenário, inúmeros filmes latino-americanos reafirmam o estereótipo do estrangeiro sobre si mesmo, sem confrontar suas representações. A forma como nos representamos coincide, quase que em sua totalidade, com o olhar do estrangeiro (AMÂNCIO, 2000). Mesmo pertencendo a sociedades estratificadas, de desenvolvimento desigual, com pobreza e riqueza convivendo juntas, nem sempre tais representações cinematográficas feitas sobre a cultura e o espaço latino-americanos são suficientemente problematizadas ou apresentadas pela nossa cinematografia (ROSSINI, 2001, p. 18).

Portanto, conforme discutido no Capítulo I sobre a relação entre imagens e identidade, é necessário saber o que está sendo dito de nós mesmos, latino-americanos através das imagens. Elas contribuem para a definição de uma identidade nacional e representação de um povo, por isso torna-se importante indagar aquilo que é projetado em nossas telas e registrado no imaginário coletivo por gerações. Somos instigados a perguntar se o que dizem de nós é o mesmo que reproduzimos e se isso interfere em nosso próprio olhar. Rossini (2001, p. 18) afirma que “sim, nós somos aquilo mesmo que mostram de nós e aquilo que nós mostramos de nós”, pois a própria elaboração do roteiro infere nos estigmas e estereótipos que emanam de nossas mentes e criações. Dessa forma, o trabalho de representar a cultura e aspirações latino-americanas torna-se ainda mais difícil quando se pretende ser livre de ideais colonialistas/ pós-coloniais ou da superioridade europeia disseminada sobre os povos latino-americanos.

Nesse sentido, as imagens não necessitam legendas e podem mostrar aquilo que as sociedades pretendem esquecer ou esconder. Portanto, em meio a um gigantesco rol de imagens o cinema latino-americano atual é definido pela diversidade encontrada em suas produções, que se assemelham com o cinema de outras épocas.

Para Shaw (2007), os filmes latino-americanos guardam alguma semelhança com os da década de 60, de forma sutil, sem possuir um caráter político explícito como os de outrora. Para ela, o cinema latino-americano é desejoso por se expressar assim como os estrangeiros, e tem alcançado maior visibilidade e reconhecimento internacional. Muito desse fenômeno se deve à disponibilização em DVDs e vendas pela internet, aos financiamentos, ao recorde de bilheteria de alguns filmes latino-americanos que se alinham ao *hollywoodiano*, com destaque para produções do México, Argentina, Brasil, Colômbia e Chile. Além desses fatores, para Shaw, a coprodução e financiamento de outros países, como os da Europa, contribuem para essa expansão.

Contudo, é necessário destacar que embora tenhamos países emergentes na produção audiovisual, outros seguem no anonimato internacional como Bolívia, Venezuela, Paraguai, Guatemala, Costa Rica e outros.

Gonçalves (2013, p. 28) reúne algumas das principais características do cinema da década de 1990:

1. Parricídio – rejeição ao cinema militante; o cinema latino-americano contemporâneo tem pouco da ideologia do cinema da década de 1960.
2. Não existem movimentos políticos, e, sim, caminhos pessoais, experimentais, próximos e longe de Hollywood.
3. Ainda não somos indústria; lutamos contra a insensibilidade estatal, mas já possuímos mão de obra especializada, como a existência de parcerias multilaterais, como o Ibermedia e o DOC. TV, por exemplo.
4. Se existe um compromisso narrativo, este se dá com o real, com o cotidiano.
5. Há, sim, filmes políticos, mas não panfletários. Contraponto entre Memórias do subdesenvolvimento/ *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, e Guantánamera (1965), de Alea e Juan Carlos Tabío, que apresentam como o ponto de vista mudou com o passar dos anos.
6. Filmes intimistas, pessoais, que não querem julgar, contemplativos.
7. Temáticas sociais, mas de espaços interiores, mundo dos sentimentos, famílias partidas, disfuncionais, até alienadas – características presentes em E sua mãe também/ *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón.
8. Incidência do gênero Filme de Estrada e de questões como nomadismo e errância – exemplo de *El viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova.
9. Questão da família e classe média como tema recorrente no cinema argentino, mas com o uso do humor como estratégia para a crítica.

Na tentativa de encontrar seu próprio caminho, o cinema regional se vê, muitas vezes, cerceado por uma cultura de entretenimento ou que esteja de acordo com padrões estadunidense sobre o que é *cinema*. O reconhecimento e “oscarização” passam a ser a meta de grande parte dos cineastas, que para ser considerado *bom* deve ser reconhecido ou pela indústria *hollywoodiana* ou por premiações em festivais europeus de Cinema. Assim como Pereira (2012, p. 7) sinala a situação brasileira:

A partir dos anos 1990 e com mais força na década de 2000, detecta-se, um movimento paradoxal de ‘oscarização’ do pensamento cinematográfico no Brasil associado a todo um conjunto de autores que

filmam desde os anos 1960 e que, depois de mais de trinta anos de cinema americano no Brasil, “chegaram lá”. O “lá”, neste caso, alinha-se à garantia de que determinado filme alcance um grau de visibilidade tornando possíveis os benefícios, sejam dos esquemas da indústria ou dos financiamentos do Estado. Não se trata de festivais europeus, mas do reconhecimento na indústria internacional, há muito tempo interpretada pelos autores de outrora como sistema colonialista em terras terceiro-mundistas.

Dessa forma as tentativas de representar um povo e um período ainda encontram dificuldades frente à estética *hollywoodiana*. É nesse contexto de mudanças no cinema regional que se faz necessário um reconhecimento do período atual em que o cinema nacional se encontra. No Brasil, o cinema contemporâneo segue a mesma linha de diversas produções regionais: a diversidade, como apontado anteriormente. Assim, no próximo tópico abordaremos a retomada do cinema no Brasil, nos anos de 1990.

2.2 A retomada do cinema no Brasil

O período denominado de “retomada” do cinema se circunscreve em um momento histórico conturbado. Segundo Butcher (2005), o termo designa o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de umas das suas mais graves crises, no começo dos anos 90.

Quando o então candidato a presidência, Fernando Collor de Mello foi eleito, em 1990, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima – com a função de fomentar a produção e distribuição de filmes nacionais) é extinta e os filmes estrangeiros passam a ser a maioria em território nacional, a partir de uma política de incentivo mercadológico e sem proteção aos produtos nacionais. Dessa forma, a produção e exibição de filmes brasileiros diminuem drasticamente nos anos posteriores e o cinema brasileiro chega à baixa adesão dentro de seu próprio mercado.

Após o *impeachment* de Collor, o sistema começa a ser reestruturado novamente. As leis de incentivo e as novas instâncias de apoio ao cinema nacional proporcionaram melhor organização e forneceram instrumentos para que os produtores pudessem realizar mais filmes em território latino-americano. Contudo, a competição

desigual entre as produções brasileiras (e latinas como um todo) de escassos recursos e a estadunidense com um cache milionário, torna-se uma barreira a ser transposta e o cinema brasileiro, portanto, retorna timidamente ao cenário nacional/ internacional com pouco investimento.

Já em 1995 dá-se início a uma produção mais robusta e com maior abrangência entre o público. Neste ano, o filme *Carlota Joaquina - Princesa do Brazil* é estreado com baixas expectativas de retorno e de público, e os críticos falavam em suicídio comercial. No entanto, o público foi muito superior ao esperado e a imprensa começou a referir-se à “retomada” da produção nacional.

Para Butcher (2005, p. 24) os motivos para o sucesso do filme se devem ao fato de que o filme remete a chanchada, inserindo humor onde só existiria sisudez. Além disso, atores populares da televisão assumem papéis principais em *Carlota Joaquina*, que após o sucesso nos cinemas é levado à televisão como minissérie - *O Quinto dos Infernos* transmitido pela Rede Globo. Outra explicação para tamanho sucesso estaria em um artifício do roteiro, se utilizando de uma voz estrangeira (começa a ser contado na Escócia) como método de distanciamento da versão oficial, permitindo que o público encontre graça em seus personagens em um momento que o Brasil saía de uma sequencia de episódios devastadores para o povo. Simultaneamente, o povo se encontrava com baixa autoestima, em total descrédito sobre a política e com profundo desgosto pelo país. Nesse sentido, *Carlota Joaquina*, uma princesa espanhola, em um tempo passado, poderia expressar os sentimentos da crise que o país vivia: o desprezo que sentia pela colônia seria uma analogia às emoções dos brasileiros durante aquele momento, em que o sentimento de deixar o país era o único que poderia mostrar uma porta de saída para a profunda crise.

Outro filme que apresentou uma reflexão sobre questões que afligiam o país naquele momento foi *Terra estrangeira*, o qual projetou nas telas, principalmente, a falta de perspectiva política da juventude.

Segundo Parente (1998), nos primeiros anos da "retomada" o cinema projeta o país de forma enviesada e com medo de tocar em certas feridas abertas, daí a tendência em se produzir filmes de épocas ou comédias românticas. Esses filmes

mantinham relativa distância da realidade brasileira e refletiam a profunda crise de identidade na qual o país estava mergulhado.

Segundo Butcher (2005) essa tendência do cinema nacional se deve muito ao fato de as leis do audiovisual e a Lei Rouanet mudarem o modo de produção, transferindo o financiamento ao departamento de marketing das empresas, que seria responsável por avaliar quais filmes estariam de acordo com os princípios da marca ou que não iria ferir a marca se associada a eles.

Já em 1998, com a estreia de *Central do Brasil*, o cinema brasileiro entrou em uma nova fase, inserindo-se na mente do brasileiro novamente. Embora tenha recebido diversas críticas favoráveis, para alguns, o filme é um claro exemplo de tendência cordial, longe do teor combativo levantado pelo Cinema Novo. Essa crítica despontou com um artigo da pesquisadora e crítica Ivana Bentes em que faz um paralelo com o que Glauber Rocha chamava de “estética da fome”. Bentes, no entanto, denomina “cosmética da fome” para o cinema contemporâneo. Porque, segundo ela, o sertão ou a favela no cinema contemporâneo estaria inserido no âmbito do natural, isto é, que diante de suas mazelas não há nada a ser feito pelos cidadãos. Assume-se um papel de espectador inerte ou observador passivo que admira, concorda ou discorda com o que é projetado sem despertar para uma mudança real. Nesse sentido, Bentes (2003) afirma que o cinema da “retomada” busca priorizar o belo e a qualidade técnica da imagem, como visto no cinema internacional. Para a autora, com exceção de alguns poucos filmes, a grande maioria das produções audiovisuais resultam de um processo de despolitização e tem em comum a estética de um cinema vazio. Determinados valores críticos, a discussão sobre a miséria, e a figuração do popular, tornam-se escassos, permitindo que a defesa de uma cultura nacional seja suplantada por ideais que beneficiam apenas aos setores dominantes da sociedade.

Nesse período, o cinema introduziu algumas figuras que conquistaram espaço a partir das políticas de remoção das favelas que direcionaram a população aos conjuntos habitacionais, e o conseqüente abandono desses locais pelo governo faz surgir outro ícone representativo: o traficante, aquele que garante a segurança da favela (ou periferias) e coordena o território, mantendo-o livre da expressão do Estado. Assim, a nova configuração de controle sobre o cotidiano dos habitantes desses locais,

envolvendo a circulação de drogas e a política da violência, tornou-se atrativo para as representações cinematográficas. Mais que denunciá-las buscava-se explorá-las como material de consumo para aqueles que não pertencem a essa realidade.

Depois dos primeiros anos da "retomada", o cinema brasileiro deu ênfase à temática da violência e criminalidade. *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003) se tornaram dois épicos modernos sobre a criminalidade, utilizando-se de alguns clichês (como o foco na favela e tráfico de drogas) representativos, e mais a frente, em 2007, *Tropa de Elite*.

Para Xavier (2006) citado por Vogelzang (2015) os filmes da "retomada" possuem um enfoque na psicologia individual, tratando de se adaptar ao mercado dominado pelas telenovelas. Possui traços particulares de personagens e representam conflitos da vida diária. No entanto, teve seu olhar voltado ao sertão e às favelas, não como lugar capaz de contar uma história, mas visando retratar um lugar fetiche: autônomo, isolado da cidade, onde os pobres se matam e não existe ligação entre a pobreza e violência com o predomínio da elite brasileira e seus privilégios. Ressalta o apelo emotivo (como em *Que horas ela volta?*, em que há o sonho de ascensão e igualdade social) e, mais recentemente, o interesse pelos lugares de convivência da classe média e as relações sócio-espaciais entre diferentes classes, que expõem as tensões existentes na sociedade.

Conforme Pellegrini (2003, p. 7), no que se refere à produção contemporânea, há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera. Para Ruffinelli (1998) o cinema contemporâneo não possui a política e a resistência como estética: os compromissos estéticos tomam novos rumos e se concentram outra vez na busca pela identidade de forma experimental, como quando o cinema se iniciou, afastando-se da articulação política e aproximando-se dos interesses pós-modernos e mais individualistas. Já Pereira (2012, p. 8) indica que o objetivo do cinema de "retomada" era produzir um produto que fosse capaz de integrar o sistema dominante internacional de entretenimento e ganhar visibilidade midiática dentro e fora do Brasil, alimentando o

círculo vicioso em torno de estratégias de relações públicas e marketing para atrair o público como forma de garantir sucessos de bilheteria e outros financiamentos.

A diferença desse período com outros anteriores é especialmente a solidificação da televisão brasileira, principalmente da constituição da Rede Globo, a qual se transformou em potência audiovisual mundial, justamente com o declínio da Embrafilme. Nesse sentido, um único grupo midiático passou a concentrar a produção audiovisual, tanto do jornalismo como da ficção o que, segundo Butcher (2005, p. 69), confere um grande poder de intervenção na vida do país nos níveis econômico, político, social e cultural. Todos os filmes para cinema realizados no Brasil a partir da década de 90 não escapam desse novo referencial. Eles podem ser observados como adesões à nova hegemonia que se formou no campo audiovisual brasileiro, o “padrão Globo de qualidade”. Devido ao desafio de reerguer-se da crise, os filmes passaram a ser moldados por esse novo padrão para ter maior alcance entre o público e, juntamente, capacidade produtiva.

Assim, a "retomada" do Cinema no Brasil está diretamente relacionada à capacidade de se comunicar novamente com o público através, principalmente, da televisão. Essa aliança com a Rede Globo responde a interesses de ambas as partes: a televisão consegue dialogar com o público e o cinema necessitou (e ainda necessita) desse elemento para alcançar o público e obter investimento para a produção (além de outras formas de patrocínio). No entanto, a “retomada” pode ser vista como um processo que não teve um marco específico de término. Para alguns críticos, como Luiz Zanin, a fase da retomada terminou em 2003 com o filme *Cidade de Deus*.

Para Illana Feldman (2010), é a partir dos anos de 2005 – 2007 que o cinema nacional começa a deixar o período da "retomada" e ser chamado de “contemporâneo”, marcado pela diversidade e heterogeneidade de propostas estéticas. Segundo a autora (2010) “além do fato de que o cinema brasileiro é um cinema cada vez mais jovem, com cineastas estreantes, temos tido, em projetos mais comerciais, um investimento significativo em filmes que apelam constantemente à realidade, intensificando seus efeitos do real”.

Esse estilo de cinema apela, ao mesmo tempo, para produções coletivas que evidenciam a autorrepresentação como é o caso de *Cinco vezes favela – Agora por nós*

mesmos (2010) que por meio de uma visão conciliadora de ações afirmativas e personagens do cotidiano, revela outra face da periferia em contraposição ao mesmo filme de 1962.

Nesse sentido, é imperiosa a democratização das distribuições, proporcionando maior espaço para o cinema alternativo, independente e periférico, além de criar e incentivar meios para que o brasileiro se interesse por outros estilos e não apenas por aqueles de estética *hollywoodiana*. A predominância de elementos pejorativos em relação aos estratos marginalizados, sejam eles pertencentes às favelas ou não, indica um preconceito histórico, por parte de seus produtores.

Em meio às diversas faces do cinema contemporâneo surge o movimento de um cinema produzido pela periferia e de projetos que incentivam a produção audiovisual pelos próprios grupos marginalizados e/ou etnicamente discriminados, como tentativa de contrariar os moldes engendrados pela grande mídia e se autorrepresentar. Nesse contexto, o cinema de periferia e projetos que visam à autorrepresentação seriam algumas dessas alternativas que emergem da vontade desses grupos sub-representados em captar sua identidade e mostrá-la assim como se veem. Esses indivíduos podem ser representados como “pobres viciados”, “imigrantes vagabundos”, de forma a desconsiderar suas singularidades ou relações com o mundo. Dessa forma, estão culturalmente sujeitos às representações estigmatizadoras do olhar alheio, que os rotulam genericamente com uma palavra apenas, não permitindo que outras características que compõem tanto seu entorno quanto individualidade sejam consideradas.

2.3 A produção cinematográfica de Anna Muylaert no contexto contemporâneo

Algumas mulheres têm se destacado no cenário masculino que ainda é o Cinema, tanto nacional quanto internacional, como por exemplo, a peruana Claudia Llosa, com *La teta asustada* (2009), as brasileiras Laís Bodanski, com *As melhores coisas do mundo* (2010), Julia Murat, por *Histórias que só existem quando lembradas* (2012) e Anna Muylaert, com *Que horas ela volta?* (2015) e *Mãe só tem uma* (2016).

O percentual de mulheres envolvidas tanto com a produção quanto a direção cinematográfica vem crescendo na América Latina, bem como sua atuação mais relevante em diversos filmes. Atualmente, as produções latino-americanas pretendem estabelecer um vínculo mais próximo com as adversidades sofridas pelas mulheres e tecer um caráter mais forte frente à sociedade e suas mazelas, mostrando uma feminilidade mais engajada com a política, em busca de refletir sobre sua atual posição no meio profissional, acadêmico e familiar. Entretanto, apesar de temas mais profundos, ainda é comum observarmos, principalmente em filmes que seguem um modelo *hollywoodiano*, a mulher como um ser subalterno, apenas atraente ou sujeita às suas emoções românticas.

Nesse sentido, no presente trabalho, analisamos as relações socioeconômicas conflituosas e afetivas no filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert (2015). Portanto, foi realizado um levantamento de suas obras, objetivos e o momento atual no cinema.

Ana Luiza Machado da Silva Muylaert (1964), também conhecida como Anna Muylaert estudou Cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/ USP) é diretora, roteirista e produtora. Em 1980 inicia sua carreira realizando alguns curtas-metragens e também publicando artigos críticos ao cinema em jornais e revistas. Participou, em 1989, da equipe de criação de diversos programas infantis, como *o Mundo da Lua* e *Castelo Rá-tim-bum* (TV Cultura). No SBT, participou na produção de *Disney Club* e na TVE Brasil, de *Um Menino Muito Maluquinho*. Na TV a cabo, dirigiu episódios da série *As Canalhas* e fez parcerias com Cao Hamburger, Karim Ainouz e Roberto Moreira.

Em 1995 dirigiu os curtas-metragens *Rock Paulista* e *As rosas não calam*. No ano seguinte produziu *A origem dos bebês segundo Kiki Cavalcanti* (1996), filme premiado como melhor filme no XIII Rio Cine Festival e no 5º Mix Brasil.

É somente em 2002 que filma seu primeiro longa-metragem, *Durval Discos* premiado como melhor filme, melhor diretor e roteiro no 30º Festival de Gramado, e melhor roteiro no 20º Festival de Torino. Em 2009 lança seu segundo filme, *É Proibido Fumar* vencedor de nove prêmios no 42º Festival de Brasília, Melhor Filme do Grande Prêmio de Cinema Brasileiro 2010 e Melhor Direção APCA 2009.

Colaborou como roteirista em diversas longas-metragens como em *Castelo Rá-tim-bum* (1999), *Desmundo* (2002) e *O ano que meus pais saíram de férias* (2006). Paulistana, a diretora cita o cinema argentino como um dos seus preferidos. Já entre os filmes brasileiros, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigido por Gláuber Rocha é “sempre lembrado por ser um filme maduro feito por um então jovem diretor”. Também cita *Chuva de Verão* e *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues, *Santiago*, de João Moreira Salles, e o recente *Aquarius*, de Kléber Mendonça Filho.

Anna desenvolve suas histórias em torno de conflitos familiares, psicológicos ou sociais⁶. Em *Durval Discos*, seu primeiro longa, o protagonista, Durval (Ari França), vive com a mãe e possui uma pequena loja em que vende discos de vinil. Contrariando a modernidade, se nega a ceder à tecnologia dos CDs e internet. Assim como em seu filme *Que horas ela volta?* (2015), a chegada da filha da empregada doméstica altera a rotina de seus moradores, revirando a vida de Durval e sua mãe. O filme promove uma mistura de gêneros, transitando entre a comédia, o drama e o suspense. A trilha sonora também confere ao filme a sensação de apego ao passado, composta por canções de ícones da música brasileira como o grupo musical, *Novos Baianos*, e o cantor Tim Maia.

Em *É Proibido Fumar* (2009), Baby (Glória Pires) é uma professora de violão e Max (Paulo Miklos), seu novo vizinho, é músico e faz shows em um restaurante. A vida amorosa dos dois tem início após a mudança de Max para o mesmo edifício de Baby, e é marcada por ciúmes e pela rotina de ambos. A cineasta trabalha com aspectos do cotidiano das personagens, revelando a evolução do relacionamento amoroso de Baby e Max, o que produz diversos sentimentos diferentes em seus espectadores. É uma trama com um toque de drama e suspense, com tom de comédia ao mesmo tempo.

Em *Chamada a cobrar* (2012) Clarinha (Bete Dorgam) é uma senhora da classe alta que não possui um bom relacionamento com suas filhas. Ela, no entanto, recebe uma chamada a cobrar e cai no golpe de um falso sequestro de uma de suas filhas. Nesse filme a empregada doméstica assume o papel de extensão da patroa, auxiliando em todas as atividades de sua rotina. Esse drama, embora com uma temática exaustivamente abordada pela mídia, consegue captar a atenção do espectador para o desespero causado pelo trote e a corrupção contida nas micropráticas sociais.

⁶ Material consultado disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa592650/anna-muylaert> > Acesso em: Jul. 2017.

Por meio de histórias de pessoas comuns e narrativas do cotidiano enfatiza a temática intimista, revelando algumas atitudes corrompidas desses indivíduos, seus medos e afetos. Possui algumas figuras chave em seu trabalho de ficção, como a empregada doméstica, pessoas da classe alta e baixa, seguida de conflitos sociais e psicológicos. Alguns eventos caóticos em seus filmes se relacionam com o drama vivenciado pelo homem moderno: as desigualdades acentuadas, a busca pela felicidade, incertezas e insegurança.

No ano de 2015, Anna ficou mais conhecida para o grande público com *Que Horas Ela Volta?* O longa-metragem foi premiado no Festival de Sundance (EUA) e no Festival de Berlim (Alemanha) com as interpretações principais de Regina Casé (Val) e Camila Márdila (Jéssica). Em 2016, a diretora lançou o longa-metragem *Mãe Só Há Uma* e ganhou o prêmio de melhor filme pelos leitores da revista alemã *Männer*. Contudo, em protesto e apoio às manifestações públicas contra o governo Temer, realizadas pela equipe do longa-metragem *Aquarius* (2016), Anna não inscreveu o longa para representar o Brasil no Oscar 2017.

A cineasta, atualmente, está finalizando o documentário sobre o período de impeachment de Dilma Roussef, que pretende lançar ainda neste ano de 2017.

3 CAPÍTULO III: RELAÇÕES DE PODER E BARREIRAS SOCIOESPACIAIS EM *QUE HORAS ELA VOLTA?* – RETRATO DE UM BRASIL DIVIDIDO

3.1 Análise fílmica de *Que horas ela volta?*

Com base nos referenciais teóricos foram realizadas aproximações com o filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert. O objetivo foi analisar o filme a partir do viés socioespacial, em que a produção do espaço também influi nas relações e representações dos indivíduos, e em suas identidades. Para isso, algumas cenas específicas foram analisadas a luz da bibliografia e de conexões existentes no longa-metragem. Pela escassez de material acadêmico a respeito do filme, também consultamos diversas resenhas críticas e entrevistas da diretora sobre o longa-metragem e suas implicações. Foram verificadas as relações de poder e hierarquia presentes no filme, que se assemelham a realidade vivida pelos brasileiros em toda a estrutura social.

Conforme visto anteriormente em Lefebvre (2001) o lugar, as relações de poder e produção (trabalho) formam o espaço social e inferem no reconhecimento daquilo que é público ou privado, na perda de intimidade ou da solidão compartilhada. Assim como Xavier (2006) explica, existe um transbordar perturbador de mundos separados por uma linha invisível e códigos espaciais, contudo, são profundamente entrelaçados pelas relações sócio-espaciais. No filme existe uma ordenação dos lugares e uma ênfase no lugar de cada um nas relações sociais, uma crítica sutil ao predomínio da herança colonial nos dias de hoje e como sua naturalização perpetua por gerações. Pois uma vez que cada um é visto como possuindo um lugar demarcado no mundo, as desigualdades são naturalizadas e fundamentadas, quando, em realidade, o lugar que cada um ocupa é formado pelas relações e circunstâncias que cercam o indivíduo. Quando se tem essas circunstâncias alteradas, o lugar poderia ser ocupado por outra pessoa.

A mansão da família é retratada como palco dos conflitos entre classes e faz alusão à relação de trabalho entre patrão e empregado, que vivem a ambiguidade afetiva e a manutenção do *status quo*. Entre diversos filmes que abordam a questão da

empregada doméstica (*La nana* (2013), *Cama adentro* (2005), *Domésticas* (2001), por exemplo.), *Que horas ela volta?* é o que melhor evidencia a posição da empregada doméstica e os conflitos sociais contidos no tecido sociocultural brasileiro. O filme também acentua a força das camadas em ascensão e a possibilidade de mudança, mesmo que na época de lançamento do filme o país já não vislumbresse com o mesmo ânimo esse poder transformador; e desnuda as tensões existentes que ainda perduram como feridas abertas. Nesse contexto, existe uma comparação entre a Arquitetura (profissão e desenho estético dos espaços e objetos) e a arquitetura da estrutura social brasileira, uma vez que se relacionam e deixa transparecer os lugares que alguns indivíduos ocupam em sociedade.

Conforme Muylaert (2015) o filme em questão é um espelho da realidade e faz uma denúncia com a intenção de desmascarar a hierarquização presente em todos os lugares da sociedade, até mesmo nos espaços privados, explorando a relação entre patrões e domésticas no Brasil. Além disso, propõe um alinhamento com a posição do subalterno, pois a câmera “olha” da cozinha para a sala e não o contrário.

Para Muylaert (2015) o filme é uma forma de mostrar que a ferida social, com o passar dos anos, apenas foi atenuada e que ainda existe uma segregação racial e social enraizada no país, que segue velada desde o fim da escravidão.

Acho que isso [os conflitos] persiste em primeiro lugar porque há um problema de educação enorme no Brasil, a educação pública não é boa e se o aluno não for excepcional, vai sair da escola sem preparo, e em segundo lugar porque a nossa elite, além de preguiçosa, é retrógrada, acha chique ir para a Europa mas não quer abrir mão de seus privilégios em nome de uma nação mais democrática socialmente (Diário de Notícias, 2015⁷).

A autora acredita que o filme abre uma brecha para discutir as relações sociais existentes no país:

Ao tornar visível esse conjunto de regras invisíveis que norteiam essas relações sociais, regras que - como diz a Val “a gente já nasce sabendo – o filme esta querendo debater e alertar para a imaturidade e anacronismo da nossa cultura com sabor escravagista. Acho que poesia, ou pelo menos o lirismo, acontece mais através do trajeto da Val, que sai de um papel estreito dado a ela pela sociedade e consegue chegar a outro lugar, mais amplo, onde o que está valendo é sua individualidade, seu coração, sua família. Ela se torna uma cidadã, um indivíduo com

⁷ Anexo 1

direito a cidadania (FONSECA, 2015 – entrevista com a diretora – arquivo pessoal⁸).

Vogelzang (2015) aponta que diversos críticos (ROMERO, 2015; DUNKER, 2015; COUTO 2015⁹) inserem o longa em uma linhagem de filmes que se enquadram na questão sócio-histórica, com destaque para as relações arcaicas entre classes no Brasil. Juntamente ao filme, *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Casa grande* (Felipe Barbosa, 2014) formam uma trilogia que apontam uma cicatriz histórica no tecido sociocultural, marcada pela escravidão.

Portanto, para o aprofundamento do tema foram observadas as imagens que compõem o filme, do qual a análise fílmica se encarregará de analisar, desmontar e reconstruir. Para os autores, Vanoye e Lété (2007, p. 10), analisar um filme é “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu', pois é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme”.

O método utilizado para a análise fílmica é pautado sobre as obras de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2007) *Ensaio sobre a análise fílmica e Lendo as imagens do cinema*, de Laurent Jullier e Michel Marie (2009), os quais inspiraram outros trabalhos como de Schettino (2006) que também foram verificados na presente dissertação. Com base nesses estudos propomos analisar a narrativa partindo das características dos personagens principais, descrição e análise das sequências e interpretando e conectando as cenas com o referencial bibliográfico consultado. Nesse sentido, consideramos os diversos pontos de vista assumidos pelo filme, tentando englobar suas nuances e ambiguidades, além do código cinematográfico (posturas dos personagens, cenários, etc.) existente em sua produção.

3.2 Ficha técnica do filme

Título: Que horas ela volta?

Ficha técnica:

⁸ Anexo 2

⁹ Anexo 3.

Gênero: Drama

Direção: Anna Muylaert

Roteiro: Anna Muylaert

Elenco: Alex Huszar, Anapaula Csernik, Antonio Abujamra, Audrey Lima Lopes, Bete Dorgam, Camila Márdila, Helena Albergaria, Hugo Villavicenzio, Karine Teles, Lourenço Mutarelli, Luci Pereira, Luis Miranda, Michel Joelsas, Nilcéia Vicente, Regina Casé, Roberto Camargo, Thaise Reis, Theo Werneck

Produção: Anna Muylaert, Débora Ivanov, Fabiano Gullane, Gabriel Lacerda

Fotografia: Bárbara Álvarez

Montador: Karen Harley

Trilha Sonora: Fábio Trummer

Duração: 114 min.

Ano: 2015

País: Brasil

Cor: Colorido

Estreia: 27/08/2015 (Brasil)

Distribuidora: Pandora Filmes

Estúdio: África Filmes / Globo Filmes / Gullane Filmes

Classificação: 12 anos

3.3 Principais temas e subtemas

O principal tema, é o valor do trabalho da maternidade e a desvalorização imputada pela sociedade a partir da figura da babá. Além disso, discute o abismo social entre classes e a educação como uma das formas de se burlar essa perpetuação, sem deixar de abordar as tensões sociais existentes entre os diferentes estratos sociais (no filme, representada por patrões e empregados).

3.4 Sinopse

Val (Regina Casé) mudou-se de Pernambuco para São Paulo em busca de melhores condições de vida para sua filha Jéssica (Camila Márdila), a qual deixou no interior de seu estado natal para ser babá de Fabinho (Michel Joelsas), morando integralmente na casa de seus patrões. Treze anos depois, sem manter contato com a filha, Jéssica telefona, pedindo ajuda para ir a São Paulo, no intuito de prestar o vestibular da FAU - USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo). Os patrões de Val a recebem bem, no entanto, quando ela deixa de seguir o protocolo de “filha da empregada” e de “saber o seu lugar”, circulando livremente pela casa, os preconceitos velados da classe média alta tornam-se evidentes.

3.5 Características dos personagens principais

As personagens principais são mulheres, que representam funções, ideais e gerações diferentes ocupando o mesmo espaço (segundo a diretora é um filme realizado e composto por mulheres em sua maioria, desde a produção, fotografia e personagens marcantes), embora existam divisões sócio-espaciais evidentes. No entanto, Fabinho também é um personagem complexo, visto o sua relação afetiva com Val.

Val se relaciona como uma mulher subalterna e aculturada pela desigualdade; não vê perspectivas e se resigna em sua função, dizendo que cada um “já nasce sabendo” como se portar e assumir seu lugar no mundo.

Jéssica, filha de Val, é segura de si e posiciona-se como um indivíduo que reconhece seus direitos e se vê como semelhante àqueles que recebem bons tratamentos. Ela representa uma nova geração que percebe seu valor enquanto cidadão ou que de forma crítica consegue ver as desigualdades.

Bárbara representa a elite paulistana e sua forma de pensar a respeito daqueles que estão em desvantagem dentro do sistema capitalista. A patroa é fútil e negligencia a realidade vivida pela classe pobre do país.

Carlos ocupa papel secundário na trama sendo um homem de meia idade que se porta como um adolescente e vive da herança que o pai deixou. Contudo, Fabinho, apesar de menos evidente, possui um importante papel, uma vez que considera Val

como mãe e mantém um relacionamento de afeto com ela estabelecido acima dos lugares que ocupam no sistema. Mesmo sendo uma figura oprimida Val também o ama. É um adolescente que, embora tenha praticamente a mesma idade de Jéssica, parece infantil, alheio aos fatos sociais e, por vezes, inocente e mimado.

3.6 Cenário

O ambiente de gravação do longa-metragem é realizado quase que totalmente no interior de uma mansão de aspectos nem tão luxuosos no Morumbi/ SP, apresentada como modernista e de valor arquitetônico. Nesse sentido, remete ao sonho de Jéssica em tornar-se arquiteta. Possui escadas para o quartinho de Val, escuro e claustrofóbico. As sequências giram, principalmente, em torno da sala de jantar e da cozinha, desde onde Val espia seus patrões enquanto almoçam e também da piscina. Val vê a rotina da família, mas não é vista pela porta retangular (inicialmente o filme iria se chamar “*A porta da cozinha*”). As poucas cenas externas mostram alguns pontos da cidade de São Paulo e o espaço elitizado da FAU. Há também o excesso de cenas ao redor da piscina, a qual se torna um símbolo da dominação dos patrões de Val e é transformada em ponto de permanente tensão social, o qual se conserva como uma ferida aberta na sociedade e ainda sem solução.

3.7 Pontos de vista da narrativa

O ponto de vista da narrativa possui três vertentes que contemplam elementos necessários por detrás da produção fílmica. A primeira vertente relaciona-se ao lugar desde onde se vê. O aspecto narrativo tem a ver com quem conta a história, do ponto de vista de *quem* a história é contada e se o ponto de vista é detectável. Já o ponto de vista ideológico aborda a opinião e/ou o olhar do filme (do autor) sobre os personagens, a história contada. Paralelamente, em uma análise fílmica, os três tipos são entrelaçados, auxiliando na análise da narrativa.

Em *Que horas ela volta?* a história é contada por um narrador onisciente que expõe as tensões sociais e divisões socioespaciais existentes na sociedade brasileira.

Jéssica é um personagem habilitado a ser a representante de um novo Brasil que parecia se formar a partir dos governos de Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, em que a ascensão de classe é sentida como um sonho possível a partir de diversos projetos em que a classe de baixa renda é a principal favorecida. Entre os planos sociais estão aqueles que contemplam a facilitação de acesso ao ensino superior, embora seja, em sua maioria, um acesso às universidades particulares. Neste cenário, se desenha um momento em que a emergente classe mais pobre começa a usufruir de alguns bens e serviços antes destinados apenas aos mais abastados.

No entanto, Anna Muylaert havia elaborado o roteiro há 20 anos e conseguiu terminar a produção em cerca de dez meses, em 2015. Nesse período, o Brasil enfrenta uma das principais crises que culminou com o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff em 2016 e, portanto, talvez não consiga sustentar as esperanças transmitidas pelo filme em um momento que destoa da crise política, educacional e moral vivida pelos brasileiros. Assim, por esse motivo, pode ser percebido como ambíguo, propondo uma reflexão sobre os espaços e a perpetuação da lógica do favor entre as relações, como forma de manutenção das tensões existentes entre as classes sociais.

É através do possível triunfo de Jéssica no vestibular e o ingresso em uma universidade prestigiada de São Paulo que fica evidente a necessidade de romper as duras barreiras existentes entre as diferentes classes, as quais não podem ser proporcionadas apenas por projetos paliativos; um sistema desigual que limita a entrada de inúmeras outras Jéssicas, mas que, no entanto, uma ou outra é capaz de entrar. Portanto, para Jéssica poder ocupar seu lugar como pessoa é necessário que ela entre e consiga permanecer num sistema meritocrático, que é o mundo universitário. Não meritocrático segundo as mesmas condições e igualdade para todos, mas desigual e injusto, que visa à exclusão dos mais fracos, isto é, daqueles que não tiveram um ensino de qualidade e possui diversas responsabilidades, inclusive o próprio sustento. Ela só pode transcender esse sistema segundo as normas de exclusão por ele impostas. O vestibular pode ser visto como a porta de entrada para a ascensão, onde só é possível sobrepujá-lo ao tornar-se parte dele. Contudo, se Jéssica não possui a mesma regalia existente para a elite da FAU, talvez de fato ela nunca chegue a pertencer a esse meio se não tiver quem a ingresse como arquiteta, o que

provavelmente Fabinho teria com facilidade. Muitas vezes, o *networking* está formado a partir do círculo de profissionais dos pais, portanto, se pensarmos em uma pessoa de baixa renda, com um filho e filha de uma empregada doméstica que se demitiu, ela poderia voltar à casa da mãe após a faculdade, mas sendo difícil sustentá-la, logo teria de deixar sua busca por um emprego na área de formação para ajudar financeiramente de outra forma.

3.8 Dinâmica da narrativa - principais cenas e ações

Prólogo – 3'18" - A cena que abre o enredo do filme mostra Fabinho brincando na piscina e Val uniformizada e sentada, ao telefone, em uma conversa com sua filha, que pelo tom de voz usado por Val também é criança como Fabinho. Fabinho se aproxima e pergunta com quem Val falava, e assim descobrimos que Jéssica não mora com sua mãe e está longe. Fabinho pergunta que horas a mãe dele iria voltar fazendo alusão a uma das vertentes da narrativa. Percebe-se que assim como Bárbara (mãe de Fabinho) não está presente e outra pessoa está cuidando de seu filho, Val também não estava presente para Jéssica, e outra pessoa está com ela. Essa introdução nos conduz pela narrativa e apresenta de forma resumida um de seus aspectos.

12'05" – Em seu quarto claustrofóbico, Val recebe uma ligação inesperada de Jéssica (no cenário há fotos de Jéssica, um ventilador e mosquitos, evidenciando as desigualdades existentes entre a vida confortável dos patrões e a vida de Val) dizendo que irá prestar vestibular em São Paulo e se Val poderia recebê-la por um tempo.

17'15" – Bárbara é entrevistada. Val espera terminar para lhe dar um presente: um conjunto de xícaras. Ela tenta conversar com Bárbara, que a interrompe diversas vezes, demonstrando não se importar muito com o que ela pretende falar. Val, no entanto, pede que Jéssica possa passar um tempo com ela, até encontrarem um apartamento para alugar. Bárbara se mostra receptiva, dizendo que Val é “praticamente da família”.

28'26" – Val busca Jéssica no aeroporto e no caminho Jéssica descobre que Val mora no quartinho dos fundos na casa dos patrões. Jéssica fica incomodada e quando vê onde Val dorme se pergunta onde irá estudar. A sequência segue com Jéssica sendo

apresentada à família, que faz diversas perguntas sobre seus planos e o que pretende cursar. Jéssica relata que teve apenas um professor bom, o qual a ensinou a ser crítica. Fabinho acaba comparando o sotaque dela com o de Val, o que promove alguns risos. Quando ela diz que vai prestar vestibular para Arquitetura na USP, Bárbara expressa pena e diz que os “tempos mudaram mesmo”.

36'00" – Carlos leva Jéssica para conhecer a casa. Ela entra em um quarto de hóspedes e ao contrário de quando ela entrou no de sua mãe, fica admirada. Jéssica indiretamente diz que gostaria de ficar nele. Carlos pergunta se ela quer ficar e Jéssica aceita, Val insiste para que ela fique no quarto com ela. Após o diálogo, Bárbara aparece e Carlos a comunica que Jéssica ficará no quarto de hóspedes. Bárbara parece não estar satisfeita com a decisão, mas aceita.

37'36" – Fabinho vai até o quarto de Val, pois não está conseguindo dormir. Ao contrário de Jéssica, ele pede para ficar e dorme com Val em sua cama, enquanto esta faz carinho em sua cabeça. Val pergunta o que ele pensa de Jéssica e ambos entram em acordo que ela é “segura demais” e que “olha para tudo como se fosse o presidente”.

39'39" – Bárbara vai até o quarto de Val, mas ninguém atende. Então começa a fazer um suco para o café da manhã. Nesse momento, Jéssica aparece e Bárbara pergunta se ela quer comer, Jéssica aceita, mas predomina um clima de falsa cordialidade. Bárbara faz um suco e a serve, os papéis parecem se inverter uma vez que Jéssica é a filha da empregada e Bárbara a patroa. Há uma inversão na ordem considerada “natural” de os estratos sociais ocuparem a casa. Quando já está de saída, Val aparece se desculpando por ter perdido a hora e se oferece para fazer qualquer coisa que Bárbara queira, no entanto, Bárbara sai. Val pergunta quem colocou a mesa e Jéssica responde que fora Bárbara, Val a corrige dizendo ser “Dona Bárbara” e que ela não sabe qual é o lugar dela (“onde é que já se viu filha da empregada sentar-se à mesa dos patrões” ao que Jéssica responde - “eles não são meus patrões”), uma vez que se sentou à mesa dos patrões e comeu da mesma comida. Val fica brava por Jéssica não chamá-la de mãe. Jéssica sai, mas nessa mesma cena existe um paradoxo no tratamento dado a Jéssica e a Fabinho, pois logo em seguida Fabinho entra na cozinha e Val o recebe com carinho (quando o chama de filho) fazendo o café e

servindo-o como uma mãe faz a um filho ainda pequeno.

49'26" – Carlos pergunta a Jéssica se ela quer conhecer seu ateliê. Chegando ao espaço, mostra uma foto em que Val está ao fundo, de branco, e a família em primeiro plano. Ele diz que parou de pintar, pois todos diziam que ele era o “cara” e que tudo o que possui é herança do pai, o qual trabalhou muito e conseguiu fazer dinheiro. Completa dizendo que “todos dançam”, no entanto, “quem põe a música” é ele. A pergunta que fica é: qual trabalhador assalariado consegue juntar o que ele juntou? Qual é a chance de ser apenas o resultado de muito trabalho?

57'20" – Carlos leva Jéssica para conhecer alguns pontos turísticos da cidade. Eles estão dentro de um prédio (Copan) onde se tem uma visão privilegiada da cidade. Ela agradece o passeio e ele a abraça dando-lhe um beijo em seu pescoço, com o qual Jéssica fica envergonhada. Nesse momento toca o telefone: Bárbara sofreu um acidente.

59'00" – Jéssica está do lado da piscina e Val está regando as plantas. Jéssica comenta que Bárbara teve alguns ferimentos com a colisão, pois estava nervosa. Nesse momento, chegam Fabinho e Caveira, seu amigo. Os dois pulam na piscina e perguntam a Jéssica se ela não quer entrar. Advertida pela mãe, não aceita alegando não ter maiô. Quando Val vai atender os patrões, que esperam no portão, os jovens a derrubam na água. O quarto de Bárbara e Carlos fica em frente à piscina e Bárbara começa a ouvir os gritos dos jovens. Pergunta se é de Jéssica. Val começa a pedir que ela saia da água, Carlos também diz a Fabinho e logo Bárbara se levanta para dizer à Jéssica obedecer a sua mãe. Nos instantes seguintes Bárbara telefona ao limpador de piscinas alegando que “deu um problema”.

1º00'04" – Jéssica e Val estão a caminho para conversar com Raimunda sobre o aluguel de um apartamento. Jéssica questiona Val onde ela aprendeu o “não pode isso, não pode aquilo”. Val responde que há coisas que nascemos sabendo.

1º08'00" – Val e Jéssica vão até o apartamento, mas não conseguem alugá-lo. Elas precisam voltar para a casa dos patrões de Val.

1º09'00" – Val pede mais uma semana à Bárbara, até encontrar um local. Bárbara chama Carlos e em inglês, na frente de Val, diz que Jéssica voltou. Carlos diz que podem ficar o tempo necessário e Bárbara demonstra incômodo com a resposta.

Quando Carlos sai, diz a Val que mandou esvaziar a piscina pois caiu um rato. Como é sabido, foi logo após Jéssica sair da piscina que pediu ao limpador para esvaziá-la, alegando a entrada de um “rato”. A fala em inglês também demonstra a existência daqueles que falam em inglês e daqueles que não sabem falar, como um reflexo da desigualdade entre as classes.

1º19'00" – Jéssica já havia sido advertida por sua mãe sobre qual era o sorvete “dela” e o dos patrões. No entanto, Jéssica pega o “sorvete de Fabinho” para comer e Bárbara aparece. A patroa diz “é por isso que o sorvete do Fabinho acaba” e quando Val a vê dá-lhe uma bronca. Bárbara chama Val e diz que até o vestibular é para manter Jéssica da porta da cozinha para fora. Quando Val conta a Jéssica ela fica furiosa e, mesmo em meio a uma chuva, sai desnorreada.

1º25'00" – Fabinho não atinge a pontuação necessária para passar na primeira fase do vestibular e Bárbara tenta consolar o filho, mas ele prefere o carinho de Val ao dela. Val entra ofegante e diz que a filha “passou no vestibular” e que vai para a segunda fase. Bárbara a parabeniza, mas tanto ela quanto Fabinho demonstram surpresa. Bárbara menospreza a jovem dizendo a Val para não se alegrar tanto porque ainda há a segunda fase e fala a Fabinho que “ela não fazia outra coisa a não ser estudar”. Nesse sentido, a patroa não demonstra arrependimento pela forma que tratou Jéssica ou a subestimou, ao contrário, cria ainda mais motivos para menosprezá-la.

1º29'00" – Val fica muito feliz por sua filha e entra na piscina dos patrões, a qual até o cachorro da família costuma entrar e ela nunca pôde. Mesmo com a água nos joelhos, Val liga para Jéssica e diz que está na piscina e muito feliz por ela.

1º32'00" – Val continua com sua rotina na casa. Ao acordar Carlos às 11 horas, o mesmo pede desculpas a Val sem deixar explícito o motivo, no entanto, conseguimos entender que é pela forma de tratamento dado a Jéssica. Ao servir Bárbara e Fabinho, Bárbara diz que o filho vai passar seis meses na Austrália para fazer um curso de inglês. Essa parece ser a forma da classe média alta recompensar a Fabinho por não passar no vestibular.

1º33'00" – Jéssica e Val conversam na “varanda” do novo apartamento, em meio aos cabos de energia elétrica, e Jéssica a questiona por que passou dez anos sem visitá-la. Val responde de forma evasiva e não fica claro o motivo. Val pergunta quem é

o garoto da foto que encontrou no meio de um livro e Jéssica revela que é seu filho e o deixou em Pernambuco para poder estudar (a história se repete em Jéssica) e quando houvesse mais condições, iria buscá-lo.

1º37'00" – Val pede demissão a Bárbara após Fabinho ir à Austrália. Bárbara parece não entender o porquê, como se anteriormente todas as suas ações fossem apenas a forma condizente com sua posição social. Pergunta a Val se a chateou e ela responde que é coisa dela e que precisa estar mais com a filha.

1º40'00" – Val chega ao apartamento com a mudança e diz a Jéssica que se demitiu. As duas conversam e Val diz a sua filha para buscar seu neto, ficando subentendido que iria cuidar dele. É na última cena que Jéssica chama Val de mãe, após sua mudança de vida.

3.9 Interpretação e desconstrução da narrativa

Conforme Vanoye et al. (2007, p. 12) todo filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. O filme como arte será a representação da sociedade que o produz, portanto, sempre terá traços de sua época e não serão isolados de outros setores sociais. É possível utilizar o filme para analisar a sociedade como um documento, portanto, o propósito da análise é interrogar a narrativa, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve.

É por meio de uma narrativa de crítica sutil à sociedade que a diretora explora os conflitos sócio-espaciais existentes entre as classes, ao mesmo tempo em que sugere a existência de tensões entre elas e a expõe a ferida aberta que são a exclusão e desigualdade no país. Por se tratar de um produto cultural difundido e patrocinado pela grande mídia brasileira, também pode apresentar conflitos entre a representação em formato de denúncia e uma aparente subversão de valores.

A diretora trabalha com o jogo dos contrastes e daquilo que é invisível e naturalizado nas relações sociais, como a forma de tratamento dada aos empregados e à Jéssica. Por meio da combinação de espaço e relações, é possível evidenciar aquilo que está oculto (ou que não quer ser visto pela sociedade) em nosso meio. Val, uma

mulher resignada, vê nas migalhas uma forma de afeto, mesclando trabalho e vida privada. A cortesia transforma-se em preconceito velado e em crua manutenção do sistema pela divisão dos espaços, como a segregação de classes.

Uma vez realizada a descrição das principais sequências, no tópico anterior, focamos em alguns elementos importantes para a compreensão das relações de poder e das divisões socioespaciais, permeada de ambiguidades como o afeto e as relações conflituosas. Para este fim, analisamos mais profundamente algumas sequências do filme.

3.9.1 O conjunto de xícaras

No aniversário de Bárbara Val a presenteia com um conjunto de xícaras e garrafa térmica. A patroa agradece e Val tenta conversar com ela a respeito de sua filha Jéssica, da qual Bárbara nem lembrava o nome, apesar de conhecê-la há anos. Contudo, Val consegue falar que sua filha está chegando a São Paulo para prestar o vestibular e se ela poderia ficar no quatinho dos fundos por um curto período. Bárbara muito solícita diz que não só pode como faz questão de comprar um ótimo colchão para ela. Val agradece e Bárbara diz que, afinal, Val é “praticamente da família”.

A cena dá indícios da vida de Bárbara (a qual se relaciona com a moda) a partir de uma entrevista sobre “o que é estilo”. Bárbara é apresentada como a patroa que trata bem seus empregados. Ela recebe o presente de Val e diz a ela que guarde para uma ocasião especial. Mais adiante, em uma reunião em sua casa, Val serve os convidados com a bandeja que deu a Bárbara, no entanto, ela diz para pegar a da Suíça, indicando sua real opinião sobre o presente. A cena sugere uma falsa cordialidade existente entre as pessoas de diferentes posições ou classes.

Figura 1: O presente de Bárbara



8'25"



Conforme DaMatta (1994) desde que cada um saiba qual o seu lugar não haverá incômodos. Nesse sentido, a cordialidade da patroa esconde a relação de poder existente entre ambas. Holanda (1947, p. 16) esclarece que à “mentalidade cordial” estão “ligados vários traços importantes, como a sociabilidade apenas aparente, que na verdade não se impõe ao indivíduo e não exerce efeito positivo na estruturação de uma ordem coletiva”.

3.9.2 A chegada de Jéssica: aquilo que está oculto

Outra cena que nos remete a um preconceito velado, incorporado à sociedade brasileira é a sequência em que Jéssica esta sendo apresentada à família. Bárbara, novamente, muito atenciosa a recebe com um buquê de rosas e diz para se sentir em casa. Quando a jovem começa a falar, Fabinho dá risada do sotaque e o compara com o de Val. Após os risos, Bárbara e Carlos começam a questioná-la sobre o vestibular e a faculdade. Os planos a seguir mostram o incômodo de Jéssica com as perguntas e o espanto da família ao ouvir as respostas. Jéssica diz que vai prestar a FAU – USP (Arquitetura), que o ensino da escola dela não foi bom e que teve apenas um professor que a ensinou a ser crítica. No entanto, a família demonstra preocupação e pena por Jéssica pensar que pode entrar em uma faculdade da elite.

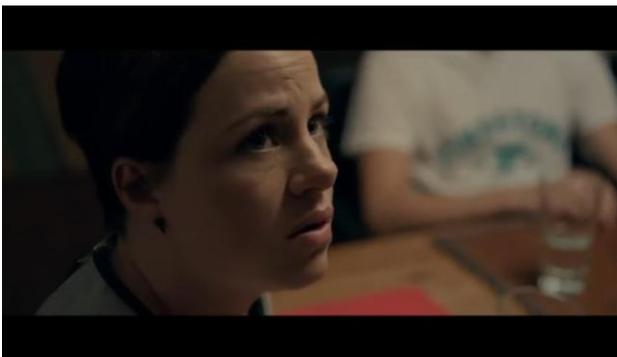
Bárbara diz à jovem que “os tempos mudaram mesmo”, no entanto, no decorrer da trama verificamos que se trata mais de uma ironia de que os tempos mudaram, mostrando um conflito que permanece irreconciliável na sociedade brasileira: as divisões socioespaciais e conflitos entre classes.

Nesse sentido, conforme Freire (2004, p. 18) o estigma do outro acaba não só justificando os atos repressivos contra ele e reforçando as segregações socioespaciais, mas também coloca em xeque a imagem de coesão existente no tecido social: “traz à tona, para o debate na esfera pública, a discussão do lugar do pobre, ou melhor, o direito ao lazer e de acesso à cidade. Traz à tona as contradições do processo de “democratização” do país, expõe as suas fissuras sociais”.

Figura 2: Jéssica é apresentada à família do Morumbi.



32'25"



O desejo de Jéssica em ser arquiteta está relacionado com sua forma de ver o mundo: ela possui um tio empreiteiro (arquiteto ou engenheiro) e trabalhou com ele fazendo plantas de sobrado, mas além de ter experimentado o trabalho, a arquitetura é vista pela jovem como “um instrumento de mudança social”. Jéssica, filha da empregada doméstica, acredita que o espaço forma parte da estrutura material das relações sociais e pode facilitar o acesso das camadas mais baixas a uma nova ordem

social (como o prédio em que Jéssica pretende estudar, da FAU - João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi idealizam o prédio da FAU para ser mais comunitário e sem divisões reais). Assim conforme visto em Lefebvre (2001) a produção espacial interfere na produção dos relacionamentos e em possíveis transformações.

Nesse sentido, em uma das cenas do filme, Jéssica examina a planta da mansão e sutilmente expõe as diferenças gritantes entre o desenho do quatinho de Val e a mansão. O argumento de “instrumento de mudança social” desliza-se abrangendo o passeio de Jéssica e Carlos pelo edifício Copan, em São Paulo. O edifício *Copan*, desenhado pelo arquiteto de orientação socialista, Oscar Niemeyer, é um dos símbolos da arquitetura socialista no Brasil, e reconhecido internacionalmente. Portanto, é inserido no filme para sustentar o argumento de que a profissão (elitista) de arquitetura pode ser um instrumento de transformação social, e não com vistas apenas na lucratividade e ênfase do *status* social, proporcionando a ocupação de espaços antes elitizados por pessoas consideradas de segunda classe.

Assim, a presença dessas pessoas pode causar reações como a da presidente de honra do sindicato dos empregadores domésticos¹⁰ a qual comenta que "está faltando no ser humano cada um saber o seu lugar". A presidente de honra, ao contrário do papel de Camila Márdila, elogia o papel de Regina Casé dizendo que “estava maravilhosa, fez o papel de uma empregada consciente. Sentiu-se oprimida pelas atitudes da filha, pois houve ‘abuso’ da menina”. Apesar desse tipo de discurso ter lugar em nossa sociedade, reflete a profunda naturalização do lugar ideal de cada estrato social, sem deixar espaço para reflexões ou mudanças. Conforme Vogelzang (2015), citando Cresswell (2004, p.103) os limites de lugar são práticas inerentemente socioculturais e intervêm na construção de identidades, tanto por meio de expressões idiomáticas, por imagens difundidas em sociedade e lugar geográfico que supõe um comportamento adequado por parte dos estratos de camadas mais baixas.

Na cena em questão, após uma briga com sua mãe motivada por Bárbara proibi-la de andar pela casa, dando a entender qual é o “seu lugar”, Jéssica deixa a mansão durante a noite em meio a uma chuva, mesmo a prova do vestibular sendo logo pela

¹⁰ Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/10/1689476-nao-aprendi-muito-com-que-horas-ela-volta-diz-representante-de-patroes.shtml>> Acesso em: fev. de 2016.

manhã. Jéssica toma consciência de sua cidadania e não admite mais respeitar as regras arcaicas, afrontando as divisões tácitas de andar pela propriedade de alguém com elevado poder aquisitivo.

Para discutir a produção do espaço a mansão possui uma arquitetura de pirâmide. Ela está dividida em nível superior e inferior, áreas de lazer proibidas para uns e áreas de serviço frequentadas por outros. Ao sair da casa, Vogelzang (2015) afirma que Jéssica deixa o antigo *Copan*, representado por uma parede que faz menção às antigas construções do Império Maia. A saída da casa dos patrões da mãe pode simbolizar uma mudança nos pensamentos das camadas emergentes. Jéssica deixa para trás, mesmo sem saber o que lhe reserva o futuro, a sociedade hierarquizada do antigo *Copan* e aponta para uma mudança necessária inspirada em um novo *Copan*, e aspira por uma sociedade mais igualitária, sem as muralhas de uma sociedade cindida. A parede da mansão é enquadrada tanto na saída de Jéssica quanto na de Fabinho, quando vai à Austrália. Como se uma nova geração abandonasse a antiga civilização e pudesse rumar a um futuro diferente para o Brasil.

Figura 3: Novo Copan e antigo Copan Maia.



3.9.3 Aquela que perturba o que está oculto

A chegada de Jéssica significa a perturbação da rotina de uma família de classe média alta. A cena nos mostra Fabinho e seu amigo, Caveira, derrubando Jéssica na piscina. Jéssica já havia sido advertida pela mãe para não entrar na piscina, que ela mesma nunca havia entrado. Quando Bárbara ouve os gritos pergunta se é de Jéssica. Val que estava ajudando Bárbara após o acidente de carro, começa a gritar para

Jéssica sair da piscina. Logo, Carlos pede a Fabinho que saia e Bárbara grita da sacada para Jéssica obedecer à sua mãe.

Mesmo para aqueles que são “praticamente da família” como Val, não existe a condição necessária para entrar na piscina. Na sequência Val vai até a sacada chamar Jéssica, mas logo desce para chamá-la de perto. O movimento de câmera capta Val embaixo e os patrões da sacada, ambos gritando para a jovem. É interessante frisar que Jéssica não é empregada da casa, mas filha da empregada, que assim como Caveira entra por ser amigo de Fabinho, o que a impede também de ser amiga do menino? No entanto, só existe um motivo para Jéssica não poder entrar na piscina: ela não faz parte do círculo de amizades que possuem o mesmo nível social e, além disso, entrando na piscina é como se quebrasse uma regra tácita entre as divisões estabelecidas ao longo do tempo. A piscina é considerada um símbolo do intocável, aquilo que pertence a alguns e a outros não, mas como diz Bárbara, de vez em quando “cai um rato” e o sistema se encarregará de tirá-lo e, com a máxima urgência, irá esvaziar a piscina para que não existam vestígios. No entanto, nem sempre isso será possível, uma vez que Jéssica entrou na água ela passa a entender que também é uma pessoa como os demais e que gostaria de ocupar aquele lugar igualmente. Após a queda de Jéssica na piscina, Bárbara liga imediatamente ao limpador de piscinas e diz que ocorreu um problema. Mais tarde saberemos que ela imputa a limpeza da piscina à queda de um “rato”. É dessa forma que comunica a Val o motivo da limpeza que, na sua ingenuidade, não percebe que se refere à própria filha. Nesse contexto, Douglas (1991) também expõe que quanto mais rígida for a divisão espacial, maior será o desejo em expelir o mais rápido possível o objeto “poluidor”.

Em uma cena mais adiante, Jéssica senta ao lado da piscina, falando no celular, e logo Fabinho aparece e senta-se ao seu lado, oferecendo-lhe maconha. Jéssica aceita e pergunta sobre a piscina. Fabinho diz que sua mãe viu um rato e precisou esvaziar, porque é perigoso pegar doenças. Jéssica ri e pergunta se ele acha que ela é um rato. Fabinho parece não entender a lógica, e Jéssica fica sem resposta.

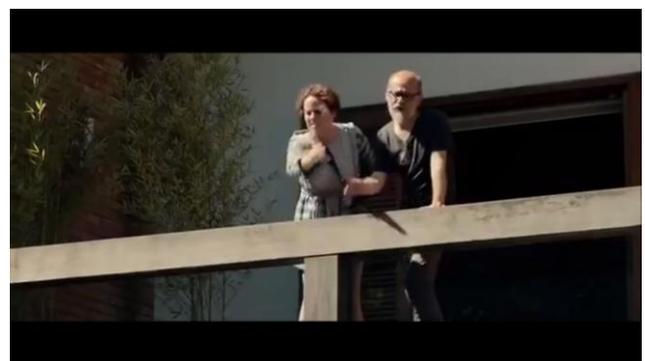
A piscina é um daqueles pontos que ainda são vistos como restritos a alguns: o aeroporto, as cidades e lugares mais desejados do mundo, roupas de grife, etc. No entanto, é com maior frequência que estes redutos vêm sendo permeados pelos

indesejados. Para Douglas (1991, p. 4) o processo de separar, purificar, demarcar e punir as transgressões confere um sentido de ordem à sociedade. Todas essas ações “têm como principal função impor algum tipo de sistema a uma experiência inerentemente desordenada. É apenas exagerando a diferença entre o que está dentro e o que está fora, acima e abaixo, homem e mulher, a favor e contra, que se cria a aparência de alguma ordem”. Jéssica quebra algumas regras e começa a bagunçar a ordem vigente na mansão: que a descendência daqueles considerados cidadãos de segunda classe não pode ocupar lugares restritos e nem aspirar a outro tipo de futuro, colocando em xeque as convicções de Val sobre o lugar que ocupa e causando à patroa o desejo de reestabelecer a ordem o mais rápido possível.

A comparação social feita a partir de Jéssica e a piscina demonstra que até mesmo “a filha da empregada” tem conseguido penetrar (o que é diferente de pertencer) esses lugares de alguma forma. Jéssica, uma nova geração, cai na piscina, que a mãe trabalhando por mais de dez anos na casa nunca entrou. Até mesmo Mag, a cachorra da família tem permissão para entrar. Embora Jéssica, tendo caído e permanecido por um curto período, a patroa e a mãe (Val, como a guardiã das leis determinadas pela classe alta) a obrigam sair.

Val como a ama negra do período colonial “amamenta” e protege o lado dominante do *status quo* simbolizado pelo espaço da piscina, e o reforça com sua indignação.

Figura 4: Sequência da queda de Jéssica na piscina.



1°00'58"



1º15'13"

Ao mesmo tempo, Val é mãe de uma geração nova que cai para dentro do intocável. A cena anterior à queda de Jéssica mostra mãe e filha de costas uma para outra, diante da piscina, o que conforme Vogelzang (2015), demonstra as atitudes opostas de ambas as personagens frente ao lugar de exclusão: a expansão de Jéssica de costas para a manutenção do sistema, representado pela mãe.

Tanto Val quanto Jéssica não são vistas como iguais pela família do Morumbi. A elas destinam-se outros lugares da casa e, da mesma forma, outros lugares de recreação, como enquanto Val estende a roupa e toma um pouco de sol no rosto entre os varais. Dentro da mansão a presença de Jéssica era tolerada, mas ao transgredir uma convenção tácita de forma imprevisível, ela deve ser punida para que não volte a acontecer. Nesse sentido, as divisões de segregação que estavam encobertas pela falsa cordialidade dos patrões são expostas e é notória a relação de poder e a configuração contemporânea da antiga casa grande e senzala a qual prevalece na casa da elite, mas também em todos os departamentos da sociedade. Como Cresswell (2004, p. 103) citado por Vogelzang (2015) “não importa que o ato de ultrapassar as fronteiras tenha sido de propósito ou não, desde que alguém se sinta perturbado pelo infringimento da ordem estabelecida” há a necessidade de proteger a soberania do lugar e a cordialidade perde seu espaço.

Conforme o enquadramento acima (Figura 4) pode-se verificar que o reforço pela manutenção das divisões socioespaciais provém das duas camadas em tensão: parte de cima, dos patrões que estão na sacada do quarto e de baixo, por Val que está ao lado da piscina. Val, que “já nasceu sabendo” seu lugar consegue reconhecer os espaços que ela ou sua filha podem ou não frequentar. As linhas da segregação ficam evidentes quando as normas tácitas são quebradas por algum “intruso” desautorizado a

permanecer no lugar.

Essa sequência pode simbolizar as movimentações que ocorrem na sociedade brasileira, em rumo a transformações em sua estrutura, ao mesmo tempo em que as tensões entre classes permanecem sem uma solução concreta.

3.9.4 Val e a piscina

Nesta cena, Val entra na piscina, com a água até os joelhos e, muito feliz, conversa com Jéssica por telefone, parabenizando-a pela primeira fase do vestibular. Val que nunca havia sido convidada para entrar na piscina entra logo após a limpeza e retirada de um “rato”. É também uma forma de apresentar a aproximação entre mãe e filha, além de representar a cisão no relacionamento com seus patrões, passando a compreender que sua relação com os patrões relaciona-se mais ao poder que ao afeto.

A piscina é um símbolo do *status* social, que determina quem pode entrar e quem deve permanecer fora. No entanto, quando Jéssica passa na primeira fase do vestibular Val é encorajada a entrar na piscina, mesmo que esteja pela metade e entre escondida, sem mergulhar. Val ainda está sujeita às relações de poder e suas tensões permanecem, mas a configuração da arquitetura social parece ser abalada pela expectativa de um futuro diferente para as próximas gerações.

Figura 5: Sequência de Val na piscina.



1°30'15"



3.9.5 Quarto de Val

O quarto de Val é símbolo do forte resquício colonial presente na sociedade brasileira, de um costume escravista e de poder. Localizado do lado de fora da casa dos patrões, é abafado, claustrofóbico e cheio de mosquitos. Continua sendo símbolo de uma sociedade dividida, indício das diferenças socioespaciais existentes. No Brasil ainda é comum a prática de algumas domésticas dormirem em quatinhos dos fundos, embora esse número venha caindo consideravelmente devido aos níveis escolares e mudanças na legislação. Nesse sentido é como se os patrões estivessem fazendo um favor e a violência e desigualdade sobre o outro passa a ser vista como natural. Conforme DaMatta (1994, p. 33) essa relação de trabalho é puramente econômica não sendo possível ser “praticamente da família” como diz Bárbara, mesmo que as relações afetivas existam, o que prevalece é uma relação hierárquica que mistura o privado com o público¹¹.

[...] “empregadas domésticas”, as quais são pessoas que, vivendo nas casas dos seus patrões, realizam aquilo que, em casa, está banido por definição: o trabalho. Nessa situação, elas repetem a mesma situação dos escravos da casa de antigamente, permitindo confundir relações morais de intimidade e simpatia com uma relação puramente econômica, quase sempre criando um conjunto de dramas que estão associados a esse tipo de relação de trabalho onde o econômico está subordinado ao político e ao moral, ou neles embebido. Tal como deve ocorrer quando a casa se mistura com a rua.

Jéssica se indigna com a condição da mãe e diz que é tratada como cidadã de segunda classe. Dessa forma se desencadeia a discussão entre mãe e filha. Jéssica desafia a mãe dizendo que não entende como ela vive daquela forma. Val responde que foi esse trabalho que possibilitou criá-la e pagar sua escola e dentista, deixando um vazio paterno, passível de dúvidas. Jéssica diz que quem a “criou” foi Sandra e que Val não é sua mãe, e sai do quarto. Nessa sequência, duas gerações são colocadas lado a lado em plano *plongée*: Val representando o passado, submisso, e Jéssica o futuro, com perspectiva de mudança.

¹¹ Nesse contexto, o filme é “um drama social que expõe tensões de classe potencialmente explosivas e tacitamente mascaradas. E faz isso olhando pra dentro do espaço doméstico, no qual essas relações são mais tão dramáticas quanto encobertas — esse espaço no qual gente considerada “fina” e “sensível” ainda costuma viver boiando num aquário protegido, enquanto marca com leveza férrea o lugar sempre apartado dos subalternos.” – Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2015/09/que-horas-ela-volta-abismos-de-classe-e-de-genero/>>

Na sequência em que Jéssica analisa a planta da casa, verifica que o quarto de Val fica fora e no piso inferior, demonstrando que a “casa grande” é exclusiva da família e não permite a ocupação por intrusos, mesmo que esses sejam como da família. Nessas condições as relações espaciais determinam quem pode ocupar o quê. Val apesar de ser “praticamente da família” vive perto, porém não deve “contaminar” a família; situação evidente por Val nunca haver entrado na piscina e Bárbara ter limpado a piscina logo que Jéssica caiu na água.

Essa estratificação e divisões espaciais é uma herança colonial em que a ama (escrava e negra) cuidava e amamentava os filhos brancos dos patrões mas não pertencia ao mesmo lugar. No filme, Val mora no quartinho dos fundos condizendo com a realidade de inúmeras famílias brasileiras, em que essa situação das empregadas domésticas pode ser vista como a versão contemporânea de uma sociedade escravista.

Figura 6: A discussão entre Val e Jéssica.



1º14'30''

Após sua demissão, Val furta o conjunto de xícaras que ela mesma deu à Bárbara. Val “brinca” com as cores das xícaras e dos pirex: preto no branco e branco no preto, conforme ela diz “tudo diferente igualzinho a tu (Jéssica)”. Essa metáfora social, elaborada por meio das xícaras, nos remete às diferenças sociais e étnicas que separam os indivíduos na sociedade e estratifica-os em capazes, incapazes, superiores e inferiores. Entende-se que a transformação social parte do incentivo à educação, da reelaboração dos discursos difundidos em sociedade e, posteriormente, a ocupação de lugares destinados apenas aos seletos, diversificando a estrutura social e confrontando aquilo que é naturalizado em sociedade, deixando de ser apenas branco com branco e

preto com preto.

A mansão é deixada para trás, como se o poderio da casa grande não exercesse mais influência sobre elas. O jogo de xícaras e garrafa térmica, rejeitada por Bárbara, ganha espaço no novo apartamento de Val e Jéssica.

Figura 7: Sequência sobre o furto das xícaras.



1º41'00"

3.9.6 Carlos, Fabinho e a herança como manutenção da desigualdade

Durante a rotina de Val, mostrada logo no início do filme, Carlos é despertado às 11h e, em outra cena, diz a Jéssica que ele herdou tudo o que possui de seu pai. Portanto, por desfrutar de uma herança cria-se a manutenção da desigualdade e a existência de uma meritocracia forjada, pois não é sobre o próprio esforço, no caso de Carlos, pertencente à elite de São Paulo e sua família, que eles podem usufruir de ótimas condições de vida. Nesse sentido, o esforço deve ser uma marca na vida de algumas pessoas e de outras não, as quais já possuem tudo o que necessitam. Fabinho pode ir para a Austrália por causa da herança, que é externo a ele para acontecer. Conforme Holanda (1947) é por meio da perpetuação da herança que os privilégios e prestígio sociais podem continuar, mantendo as desigualdades entre classes.

O filme apresenta em sua arquitetura narrativa uma forma antitética e, ao mesmo tempo, reflete a essência das contradições vividas em sociedades estratificadas como o Brasil.

3.10 Outras cenas

Vestibular na FAU: Jéssica poderia prestar vestibular em Pernambuco, mas decide prestar em São Paulo, talvez porque sua mãe já estivesse lá e posteriormente teria mais oportunidade de seguir em sua carreira. Contudo, seu tio é empreiteiro em Pernambuco e lá também existem boas universidades públicas, então por que São Paulo? A FAU é a representação do que há de mais reconhecido em termos de educação e um espaço destinado à elite/ classe média alta. Ao colocar uma jovem nordestina e filha da empregada para circular dentro desse espaço restrito, a diretora subverte o lugar. Torna-se um indício de que outros estratos podem entrar (mesmo que na realidade haja controvérsia com o quanto podem acessar e pertencer de fato a esse espaço) a partir de mudanças na sociedade e contestação por parte daqueles que não podem acessá-los. Embora também exista educação de qualidade no nordeste, ainda é a região brasileira mais pobre e conhecida por suas mazelas (negligenciada pelos governos) o que acaba sendo exposto no filme, como crítica: para melhorar de vida ainda é necessário ir a São Paulo.

Circulando livremente pela casa: a circulação de Jéssica pela casa é uma alegoria à esperança por um país mais justo e da possibilidade de ocupar lugares que antes pertenciam às classes privilegiadas. Como futura arquiteta ela olha e reconhece as formas da construção, mostrando certo conhecimento no que tange a profissão escolhida. O ato de circular livremente começa a abalar a rotina da casa, pois a jovem é percebida e vista pelos patrões, ao contrário de Val que só é percebida ou vista quando precisam de seus serviços. No entanto, Jéssica não permanece na casa e tem um futuro incerto ao se mudar para a periferia. Essa ambiguidade narrada no filme é uma representação das tensões e da manutenção do sistema por meio das relações de poder e favor, que produzem o espaço social.

O quarto de hóspedes: inicialmente, Jéssica ficaria com sua mãe no “quartinho da empregada”. No entanto, após circular pela casa encontra o quarto de hóspedes, Carlos o oferece para que ela fique nele, e Jéssica aceita. Val, em outro momento, aconselha Jéssica a recusar sempre o que oferecem, pois só o fazem por educação na certeza que será dito “não”. Val consegue perceber a falsa cordialidade, no entanto,

está arraigada a certo grau que soa natural para ela.

Nesse sentido, existe uma expectativa dos patrões, principalmente por Bárbara, de que a “filha da doméstica” fosse como a “doméstica” e tivesse os mesmos modos de Val: que se mantém no “seu lugar”, sem atrapalhar a rotina dos patrões e sem exigir nada além do que lhe é dado como favor. As diferentes formas de comportamento começam a ficar evidentes, uma vez que Jéssica incomoda a patroa quando permanece no quarto de hóspedes, destinado a amigos e parentes pertencentes a mesma classe social. Portanto, esse espaço não é o designado à filha da empregada, que embora seja “praticamente da família”, de fato não é reconhecida como tal, pois se submete a opressão dos patrões e cumpre as ordens como em qualquer emprego assalariado, não possuindo intimidade real com os eles.

Portanto, após um período Jéssica é removida desse espaço. Nesse sentido, podemos realizar uma aproximação com o que Bauman (1999) classifica de “turistas e vagabundos”. Os turistas seriam as pessoas que possuem mobilidade pelo mundo, adquirem coisas e movem a economia com seus recursos. Já os vagabundos seriam “os despossuídos da escolha de moverem-se, os indesejáveis, que volta e meia são removidos dos espaços que ocupam (MENDES, 2011, p.15)”.

Almoço com o patrão da mãe: Carlos e Jéssica almoçam juntos despertando a indignação de Val. Esse sentimento se deve muito à autopercepção que Val possui de si mesma, como sendo apenas uma empregada, desvalorizada e com baixa autoestima, não se sente adequada para sentar-se com eles. Val não fica orgulhosa por Jéssica conseguir a atenção do patrão; ao contrário, sente-se ameaçada a perder o emprego. Nesse sentido, a fenda vai se aprofundando e demonstra que a partir de concessões feitas à classe mais baixa da sociedade, como auxílio alimentação, escolar e universitário, entre outras nuances, existe a possibilidade de a classe baixa ascender passando a ocupar espaços que antes pertenciam somente aos mais abastados.

Tomando o melhor sorvete: durante o almoço de Jéssica com Carlos, Val leva o sorvete dos empregados para ser servido, uma vez que sua filha está comendo. No entanto, Carlos pede o outro, aquele que é servido apenas aos patrões. Depois dessa cena, Jéssica que nunca havia provado do melhor, não quer mais o da classe

subalterna. Val a adverte que o sorvete é de Fabinho, no entanto, escondida, ela continua comendo.

Ingressando na universidade: o ingresso de classes diferentes à universidade pública é um processo, ainda, desigual e injusto. O filme explora essa questão expondo a lógica da desigualdade entre classes: embora Fabinho não tenha passado no vestibular, a maioria das Jéssicas não ingressam e pessoas como Fabinho, e xpostas a boa educação e conhecimento, geralmente, conseguem entrar. A trama deixa em aberto o ingresso de Jéssica na universidade pública, mas faz referência ao governo Lula e às políticas de acesso facilitado para pessoas de baixa renda. No entanto, os programas do governo, em sua maioria, visam a entrada em universidades particulares, não tendo que melhorar o nível das escolas públicas para isso. Por fim, Fabinho que não passou no vestibular pode comemorar sua ida para a Austrália. Mais uma vez o desfecho para a classe média alta será a recompensa por pertencer a classe dos mais abastados. No filme, Jéssica triunfa e pode idealizar um lugar na universidade, mas para permanecer em um lugar que “não” é seu, fazendo um curso caro e integral, com um filho pequeno, pergunta-se por quanto tempo ela conseguiria manter-se se não tivesse o apoio da família ou de parentes próximos, uma vez que o governo atual restringe ainda mais o auxílio para pessoas de baixa renda em universidades públicas.

Demissão: Val pede demissão e rompe com sua rotina de serviço na casa de outras pessoas. Em seu ato de demissão, é como se Val tivesse voltado ao seu lugar invisível aos olhos dos patrões, e a família elitizada não seria mais perturbada com a presença de Jéssica, vista como transgressora das regras naturalizadas. Portanto, ocorre o que se pode considerar uma crítica social que destaca nossas próprias mazelas, frisando os lugares que cabe a cada indivíduo quando Val e Jéssica vão morar bem distantes da classe alta e da FAU, na periferia de São Paulo. Essa distância passa a ser visual, física e de (des)valorização socioespacial.

CONSIDERAÇÕES CIRCUNSTANCIAS

Com a presente dissertação pretendeu-se verificar como se articulam as relações de poder em torno do espaço social, por meio do longa-metragem *Que horas ela volta?* O conceito de lugar é abordado com vistas na segregação socioespacial entre a elite e cidadãos tidos como de segunda classe, representado pela relação ambígua entre patrão e empregada doméstica, que historicamente faz menção à casa grande e senzala e formação da família no período colonial. No filme, Jéssica é a responsável por revelar a estratificação social e a linha segregadora existente na sociedade brasileira ao assumir um lugar igual aos demais membros da família da classe alta.

Por meio de conceitos como produção do espaço, cultura, identidade e identidade brasileira visamos traçar um trajeto para a compreensão das relações conflituosas entre classes existentes desde a formação da nação, em que prevaleceu uma sociedade escravista com implicações até os dias atuais.

Nesse sentido, o papel da empregada doméstica ganha contornos contemporâneos, mas suas raízes históricas são de muito antes. A ama negra é o antepassado das empregadas domésticas que trabalham e moram no quartinho dos fundos dos patrões. Elas vivem em seus lares abastados porém não são parte e nem desfrutam de suas condições de vida. É nesse contexto que as relações se confundem, mesclando vida pública com a vida privada; afeto com autoridade. A empregada doméstica trabalha com o que é banido de ser feito no lar: o próprio trabalho, pois dele advém as condições de seu sustento e, muitas vezes, de toda a família com vistas em melhorar de vida. Com relação ao filme, algumas nuances dessa ambiguidade foram capturadas durante a análise, contudo entendemos que há muito mais escondido que pode ser revelado por outros olhares.

Assim, a realidade percebida e transformada em hiper-real por meio da produção de materiais audiovisuais como filmes ou séries, pode revelar alguns traços dessa sociedade fragmentada e desigual, existente na maioria dos países da América Latina.

Nesse âmbito o cinema contemporâneo é marcado pela singularidade dos trabalhos e pela diversidade dos temas abordados que exploram anseios do homem contemporâneo bem como seus medos e inseguranças.

REFERÊNCIAS

AMIEVA, M. ¿Un cine Uruguayo? In: **Revista 33 cines**. Montevideu: Gráfica Dom Bosco, 2010, ano 1, nº 1, p. 7-15.

BARBERO, Jesús M. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.

BARTHES, Roland. **O efeito do real**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Zigmund. **Modernidad líquida**. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Disponível em:

<<http://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/modernidadliquida.pdf>>

Acesso em: 20 de dez. 2016.

_____; VECCHI, Benedetto. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi.

Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Disponível em:

<<https://www.passeidireto.com/arquivo/6427038/bauman-zygmunt---identidade---entrevista-a-benedetto-vecchi>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BHABHA, Homi. **Narrar la Nación**. In: BHABHA, Homi (org.). Nación y Narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1ª ed. 1990.

BRITES, Jurema. **Afeto e desigualdade**: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. *Cad. Pagu* [online]. 2007, n.29, pp.91-109. ISSN 1809-4449.

CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?**. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DEMO, Pedro. **Participação é conquista**: noções de política social participativa. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1999, p. 18 – 79.

DESIATO, Massimo R. **La configuración del sujeto en el mundo de la imagen audiovisual**. Emancipación y comunicación generalizada. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1998.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREIRE, João. HERSCHMANN, Micael; PAIVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. **COMPOS**, ed. 1, dezembro, 2004.

_____. **Força de expressão**: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. Revista FAMECOS, n. 28, dezembro, 2005.

_____. Mídia, estereótipo e representação das minorias. In: **ECOPÓS**, v. 7, n. 2, agosto-dezembro; p. 45-71, 2004.

GONÇALVES, Mariana Mol. **Cinema na América Latina**: uma breve introdução de uma trajetória em eterno recomeçar. Mediação: Belo Horizonte, 2013.

HALL, Stuart. A questão da identidade. In **A identidade cultural da pós-modernidade**. DP&A Editora, 1998, p. 1 – 75. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3GQrRvm4KXOMjdqWWNOcG9UNUE/view> Acesso em: 29 nov. 2016.

_____; SOVIK, Liv. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1986.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace). 4e éd. Paris: Éditions, 2001.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

MENDES, Gyssele. Táticas e Estratégias no Discurso do Personagem da “Vida Real” Tião Santos. **XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2011.

MURADE, José F. G. Relações públicas na construção da cidadania dos grupos populares. In: KUNSCH, Margarida M. K.; KUNSCH, Waldemar L. (Org.). **Relações públicas comunitárias: a comunicação em uma perspectiva dialógica e transformadora**. São Paulo: Summus, 2007. p. 150 – 164.

NOS ALDÁS, Eloísa. **Lenguaje publicitario y discursos solidarios: eficacia publicitaria, ¿eficacia cultural?**. Barcelona: Icaria, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARANAGUÁ, P. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. São Paulo: LP&M, 1985.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia (org). **Literatura, cinema e televisão**. Senac, 2003.

POLAK, Frederik. **The images of the future**. Elsevier Scientific Publishing Company. Amsterdam, 1973. Disponível em:
<<http://en.lapropective.fr/dyn/anglais/memoire/theimage-of-the-future.pdf>>.

RÀFOLS, Rafael; COLOMER, Antoni. **El diseño audiovisual**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2003.

ROSSINI, M. S. **O que mostramos de nós? A América Latina nas telas**. Sessões do Imaginário. Porto Alegre, n. 7, p. 17-24, dez. 2001. RUFFINELLI, J. Notas para un viaje imaginario. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 41-84, jan./ fev. 1998.

RUFFINELLI, J. **Notas para un viaje imaginario**. **Cinemais**, Rio de Janeiro, 1998, n. 9, p. 41-84.

SELDIN, Claudia; MARTINS, Raquel; ROCHA, Rosa. A construção de uma nova representação da periferia carioca e o papel dos festivais de cinema na sua consolidação. In: **Anais do XIV Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ENANPUR)**. Recife: ANPUR, 2013.

SHAW, David. Latin american cinema today: a qualified success story. In: SHAW, D. (Org.). **Contemporary latin american cinema: breaking into the global market**. Nova York: Rowan & Littlefield Publishers, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

SOBRAL, Adail. **Ético e estético**: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Sociais. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

VIEIRA, Roberto F. **Relações Públicas**: opção pelo cidadão. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

VOGELZANG, Wiejanda. **As relações sócio-espaciais brasileiras contemporâneas no longa-metragem Que horas ela volta?**, 2015.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **The Modern and the Contemporary**: Two Representations of the Metropolis. Film, Review: Literature and Arts of the Americas, 39.2 (2006): 188-197.

WHITE, Leslie A.; DILLINGHAM, Beth. Outras concepções de cultura. In.: WHITE, Leslie A.; DILLINGHAM, Beth. **O conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octany Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

ANEXOS

Anexo 1

Teça-tesa_1 de outubro de 2015. Diário de Notícias

ARTES

48

“O meu filme, além de filme, é um espelho”

Cinema. A brasileira Anna Muylaert, realizadora de *Que Horas Ela Volta?*, o filme-sensação candidato aos Oscars, falou ao DN

JOÃO ALMEIDA RODRIGUES,
São Paulo

Aclamado em Sundance, onde ganhou dois prêmios de representação, exibido em Berlim, onde recebeu a principal distinção do público, *Que Horas Ela Volta?* tem sido alvo de críticas e elogios ora acalorados sua pátria de origem, o Brasil, talvez por meser na eterna lenda brasileira: as relações sociais. “O filme é um espelho”, sugere ao DN a realizadora Anna Muylaert.

Indicado para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, *Que Horas Ela Volta?* conta a história de Val, há 10 anos empregada íntima de uma família de classe média-alta de São Paulo, com posto por um casal e o seu filho. O núcleo, aparentemente harmonioso, é desestabilizado pela chegada de Jéssica, a filha de Val, com quem ela não falava há mais de três anos, vinda do Pernambuco, no Nordeste do país, para estudar na melhor cidade brasileira. Os conflitos sociais são expostos a partir daí.

“Sei que o filme tem uma carga internacional linda e fazemos o trabalho necessário para tentar uma nomeação mas o meu maior objetivo hoje é fazer o filme chegar a mais pessoas no Brasil porque aqui, além de ser um filme, é um espelho, o meu maior objetivo é que o filme gere debate no Brasil”, diz Muylaert.

O tema, porém, parece contraditório após 13 anos – que continuam – de gestão do Partido dos Trabalhadores, cujo principal mérito foi permitir que 50 milhões de brasileiros votassem da poltrona à sociedade de consumo. “A ferida social foi apenas atirada”, adverte, no entanto, a realizadora. “A segregação social, e também racial, ainda é muito forte por aqui, a ponto é a sensação que o filme está a causar nos dias de hoje: as pessoas sabem muito tocadas com a forma com que o filme fala do tema e isso gera muito debate em todas as classes sociais.”

Segundo narra as críticas, o público reagiu, por sua vez, irritado e se dá a sempre a mesma

questão: não é depois da sua explicação é verdade que no Brasil estas diferenças sociais raciais ainda existem? Muylaert sublinha que sim, que existem, e sugere pensar. “Não é que no Brasil ainda existam todas essas diferenças, o sistema escravocrata ainda dura, não se trata de uma questão partidária mas sim de uma questão de classe social, na Europa não acreditam que existam este tipo de conflitos sociais.”

“É acho que isso perdete em primeiro lugar porque há um problema de educação enorme no Brasil, a educação pública não é boa e se o aluno não for excelsional, vai sair da escola sem preparo, e em segundo lugar porque a nossa



Regina Casé é empregada íntima de uma família de classe média e recebe a visita da filha

na elite, além de preconceitos, é intolerância, acha chique ir para a Europa mas não quer abrir mão de suas privações em nome de uma nação mais democrática socialmente.”

Machismo triste

Anna Muylaert, 51 anos, já esperava desde as filmagens que o filme tivesse sucesso. Talvez não acreditasse é que o seu sucesso pessoal mesasse com outra ferida brasileira, segundo a própria o machismo. Após esta obra, a realizadora ficou, com Fernando Meirelles, Walter Salles ou José Padilha, entre os mais aclamados cineastas do país na atualidade. Todos homens. Um significado especial para ela, por ser mulher.

“A realização é uma profissão muito masculina, porque é um cargo de comando, então a sociedade machista sente-se mais segura ao dar um cargo de comando para um rapaz sem experiência do que para uma mulher com experiência comprovada, esse machismo pode ser triste, mas é real.”

E exemplifica: “Eu estou no mercado há muito tempo, já provei a minha competência e seriedade em diversos trabalhos tanto no cinema quanto na televisão, esse ano ganhei prêmios importantes fora do país, no entanto nenhuma televisão me fez qualquer oferta de trabalho... Se eu fosse homem, acho que seria diferente porque uma mulher que faz sucesso na área dominada por homens ainda é entendida como uma figura perigosa.”

No entanto, *Que Horas Ela Volta?* não foi um dado alegria desde as filmagens. “A primeira vez que propus o filme foi na sessão Carlo Hanclo de Luciano, apenas para pessoas da indústria, entre distribuidores e divendores de festivais importantes, na altura eu estava muito nervosa mas também mai-

to segura do que iria mostrar, as pessoas reagiram muito bem ao filme e tem sido assim desde então, em Sundance fomos aplaudidos de pé, em Berlim, uma ocasião, mas eu nunca imaginei ter o filme lançado em tantos países e tantos retornos positivos.”

“Casé é bailarina”

Se o filme gera debate, pelo menos num ponto há unanimidade: a atuação da protagonista Regina Casé. Muylaert, apesar de a ter dirigido, é insubornável a sua atriz: “Sou apaixonada pela atuação da

Regina neste filme, desde o primeiro ensaio eu percebi que ela iria voar muito alto, além de ser uma grande atriz, ela conhece muito bem a mulher brasileira, e também as empregadas domésticas, então ela parece um pouco de gente, de atitudes dessas mulheres que ela colheu ao longo da sua carreira com os programas documentais que ela fez muitos anos e o mais incrível é que ela reproduz tudo isso no corpo como se fosse uma bailarina, acho que nesse filme Regina é mais do que uma atriz, é uma bailarina.”

PERFIL



ANNA MUYLAERT

► Nasceu em São Paulo, a 21 de abril de 1964

► Foi carreira como argumentista e realizadora tanto na televisão como no cinema

► Estudou Artes e Comunicação na Universidade de São Paulo (USP)

► Trabalhou como crítica de cinema no revista *Isto É* e no jornal *O Estado de São Paulo*

► Foi repórter, editora e argumentista no canal Tv Cultura

► Realizou seis curtas-metragens, entre as quais o premiado *A Disputa dos Bóris* dirigido por Kiki Cavalcanti (2005), notas de se estrear nos longos-metragens em *Divrei* (2003), vencedor de sete prêmios no Festival de Gramado, um dos mais prestigiados do Brasil, e *É Proibido Fumar* (2006), que ganhou oito distíncias no Festival de Brasília. *Que Horas Ela Volta?* é a sua quarta longa-metragem.

Disponível em: < <http://www.dn.pt/artes/interior/anna-muylaert-o-meu-filme-alem-de-filme-e-um-espelho--4818096.html> >.

Anexo 2

Entrevista com a diretora do filme, Anna Muylaert, concedida a Rodrigo Fonseca – arquivo pessoal.

Qual é a responsabilidade de lançar um longa-metragem apelidado de “o melhor filme brasileiro do ano”?

Kkkkkk! Eu não tenho essa responsabilidade. Fico muito feliz que digam isso, mas o meu esforço está focado no lançamento em si, em produzir peças legais, fazer sessão para professores, sessão pra domésticas, conseguir chegar ao público que eu gostaria que visse esse filme – um público que não está tão acostumado a ir ao cinema.

No exterior, seu filme é um sucesso de público. De que maneira esse êxito comercial acena para um novo entendimento (e, mais, para um novo interesse) sobre o Brasil aos olhos estrangeiros?

Qual e como é o Brasil do seu filme?

Na Europa, o filme gera sim um interesse sobre a realidade brasileira contemporânea. Eles sempre perguntam se, o tipo de relação patrão/empregado mostrado no filme realmente existe. Eles têm dificuldade de acreditar que as coisas ainda estejam assim. Isso num primeiro momento.

Mas logo os debates ou entrevistas vão para um espectro maior das questões abertas pelo filme: eles começam a discutir relações de poder, colonização, imigração, autoestima, afeto, educação etc. Acho que o êxito comercial do filme reside nessa amplitude de debates que promove.

O Brasil mostrado no filme é um Brasil muito violento ao mesmo tempo em que muito gentil.

A partir do Cinema Novo (1962-1969), sobretudo com o documentário A Opinião Pública, de Arnaldo Jabor, a classe média passou a ser vilanizada em nosso seio audiovisual. Seu filme parece fazer as pazes com esse segmento social. Qual é a poesia que você encontra na classe média brasileira?

Não entendo assim, engraçado não entendo assim. Eu não vejo exatamente que o filme encontra poesia na classe média. Acho que se trata de uma crítica que apesar de ácida, é também gentil porque acredito que esses personagens não são culpados e talvez nem sejam conscientes do que estão fazendo dia após dia. Ao tornar visível esse conjunto de regras invisíveis que norteiam essas relações sociais, regras que - como diz a Val "a gente já nasce sabendo – o filme esta querendo debater e alertar para a imaturidade e anacronismo da nossa cultura com sabor escravagista. Acho que poesia, ou pelo menos o lirismo, acontece mais através do trajeto da Val, que sai de um papel estreito dado a ela pela sociedade e consegue chegar em outro lugar, mais amplo, onde o que esta valendo é sua individualidade, seu coração, sua família. Ela se torna uma cidadã, um individuo com direito a cidadania.

Em Sundance, suas atrizes (Regina Casé e Camila Márdila) foram premiadas, mas, no Festival de Berlim, os prêmios, de júri popular e da C.I.C.A.E., foram para o conjunto de atributos que, arquitetados por você, levaram seu elenco e seu roteiro à picos de excelência e de transcendência. De que maneira *Que Horas Ela Volta?* faz você rever e repensar sua trajetória na direção desde o início de sua carreira até a consagração atual?

Eu comecei este filme ha 20 anos atrás, depois de ter me tornado mãe. Trabalhei por dois anos neste roteiro, mas quando aquela versão ficou pronta eu achei que ainda não estava matura como diretora para realiza-lo e resolvi fazer coisas mais simples antes de pegar esse tema. Assim nasceu *Durval discos* – de uma demanda de simplicidade.

Depois vieram varias outras coisas e eu fui amadurecendo a cada trabalho. Fui desenvolvendo e aperfeiçoando métodos de escrita e formas de organizar meu olhar. Nos últimos 6 anos algo grande aconteceu para mim , que foi sair da película e começar a trabalhar em digital. Embora ainda sinta falta da estabilidade da qualidade das cópias 35mm, o digital me deu uma incrível liberdade na hora de filmar , que permitiu que eu esquentasse muito minha relação com os atores no set. E não só com os atores, com o acaso também. Comecei a trabalhar muito mais improvisado e instigar a vida nas cenas – muitas vezes mudando tudo de ultima hora pra deixar todos alertas.

Nesse período também aprendi muito sobre roteiro nesse período. E esse conhecimento me dá segurança para poder tentar ir além na hora das filmagens.

Além disso acho que neste filme tive a equipe dos sonhos, todos trabalhando no mesmo sentido, no sentido do cru. A começar pela fotógrafa Barbara Alvarez, cujo olhar simples e direto sempre me encantou. Ela fez o filme quase sem usar luz artificial, ao mesmo tempo em que esculpe a luz quase como uma pintora – somente abrindo e fechando Cortinas. A direção de arte - de Thales Junqueira e Marcos Pedroso - também é crua, mantivemos a sujeira nas paredes, os restos de lixo pelo chão – uma direção de arte que não está atrás de beleza, e sim de vida. O figurino da Val, feito pela Claudia Kopke, também vem de uma observação muito acurada da realidade. E por fim, a montadora Karen Harley soube junto comigo - dar ritmo ao filme sem perder os tempos internos dilatados das cenas. Quando todos trabalham no mesmo sentido, o trabalho de todos se potencializa.

Então eu acho que tudo na vida é processo. Esta consagração que você diz, eu a vejo e me alegra muitíssimo. Mas ao mesmo tempo ela de nada servirá na hora em que eu tiver que enfrentar o papel em branco novamente.

Existe uma afirmação dos diferentes papéis familiares na saga de Val e seus padrões. Mas existe acima de tudo uma reafirmação da condição feminina, seja de que classe essas mulheres sejam. O que seu filme busca de mais singular na atual realidade da mulher brasileira? O que há de universal nesse seu olhar feminino?

Nossa. Acho melhor até você me ligar... kkk

Sim, acho que passados 40 anos da primeira grande onda feminista, as mulheres não só no Brasil, mas ando viajando e percebo que no mundo todo – nós estamos muito fortes. Além de cuidar dos filhos, da casa e do corpo – papéis tradicionais da mulher – também trabalhamos fazemos filmes, fazemos diferença. Nesses últimos 40 anos, a mulher dobrou sua capacidade de trabalho. Ao mesmo tempo continuamos vivendo na mesma sociedade machista de sempre. É uma sociedade onde o homem ainda se agarra ao antigo papel masculino de apenas fazer o trabalho profissional que pode lhe dar dinheiro e poder e desprezar o trabalho feminino - que não dá dinheiro, fama ou

status – por exemplo no filme, estou falando do trabalho imenso e sagrado que é não apenas educar, mas também de cuidar de uma criança. Esta recusa masculina a ampliar seu escopo de atuação está gerando um desequilíbrio. Nos mulheres estamos carregando 2 pesos, e os homens continuam apenas carregando 1 peso. E ainda querem mandar na gente. O filme tenta ver as coisas de uma perspectiva feminina. Não apenas o filme valoriza a educação, como também afirma um novo tipo de mulher. Jessica não tá interessada nem em fazer sexo nem muito menos casar com o patrão.

Qual seria o eixo comum de suas dramédias, *Durval Discos*, *Proibido Fumar* e *Que Horas Ela Volta?* em relação ao processo de escrita de roteiro?

Desculpe, mas não gosto deste termo dramédia. Acho horrível e não entendo. Acho que faço dramas. São histórias serias que querem revelar alguma coisa. Se forem engraçadas isso está na minha direção que busca o cômico no drama e até no trágico.

Quanto ao processo: o *Durval* foi mais intuitivo. A partir do “É proibido fumar” comecei a tomar cada vez mais consciência da importância do ritmo, da métrica numa estrutura narrativa. No *que horas?* Isso chega ao máximo porque o filme é uma espécie de teorema onde tudo acontece quase de forma matemática. Inclusive os enquadramentos, as repetições, os símbolos, as metáforas.

Anexo 3

“Para onde elas foram?” – Um comentário sobre o filme “Que horas ela volta?”

Daniel Romero – Disponível em: <<http://blog.esquerdaonline.com/?p=5712>>

O filme de Anna Muylaert, “Que horas ela volta?”, é uma das melhores produções do cinema brasileiro dos últimos tempos. Está à altura de outros excelentes filmes lançados recentemente, como “Casa Grande” (2014, direção de Felliipe Barbosa) e “O Som ao Redor” (2012, direção de Kleber Mendonça Filho), fechando uma espécie de trilogia sobre as relações de classe no Brasil.

No entanto, o filme estrelado por Regina Casé tem um descompasso com o tempo: chegou muito tarde nas salas de cinema. O sorriso confiante e orgulhoso da protagonista no final do filme não condiz com o Brasil de hoje e muito menos com o do futuro próximo.

Tivesse o filme estrelado três anos antes, estaria ainda sintonizado com o clima que pairava no país. A falta de sintonia com o presente tem explicação: o roteiro do filme, também de Anna Muylaert, foi escrito em 2011, uma época em que a promessa do lulismo ainda estava de pé.

Assim que o espectador sai da sala de cinema, talvez não sinta este precoce envelhecimento. Afinal, não há sensação melhor do que assistir a porção mais profunda do Brasil, mulher-negra-nordestina, pela primeira vez confiante de que poderá assumir os caminhos da sua vida, ter uma profissão que não seja humilhada diariamente, criar seus próprios filhos (e netos), esquecer de vez a figura do ex/pai ausente e, principalmente, realizar um dos maiores sonhos de uma mãe: ver sua filha entrar em uma universidade pública, ainda mais em um curso altamente concorrido.

Contudo, antes mesmo do espectador chegar em casa, fatalmente estas perguntas irão aparecer: e para onde foram Val e Jéssica? Afinal, Jéssica passou na segunda fase do vestibular? E Val, o que está fazendo da vida?

Sobre a Jéssica, é claro que passou no vestibular, mas não em 2015. Ela ingressou em arquitetura na USP, na turma de 2012, condizente com o período em que o roteiro foi escrito. Depois de um início difícil, conseguiu se ambientar com a universidade e desde então tenta uma bolsa de pesquisa para reduzir sua tripla jornada de estudante-mãe-trabalhadora.

Ninguém perguntou sobre ele, mas é bom lembrar que Fabinho, o filho dos antigos patrões de Val, claro que também passou no vestibular. Voltou da Austrália e entrou na USP em 2013, como ocorreu com praticamente todos os seus amigos.

Rapidamente se ambientou na universidade, impressiona os professores com seu inglês fluente e consegue conciliar os estudos com os momentos de lazer.

Como o mundo dá voltas, eles se encontraram ainda uma vez: ambos estiveram presentes nas manifestações de Junho de 2013. Gritaram juntos, pularam juntos e correram juntos da PM. Foram as primeiras manifestações populares que participaram em suas vidas. Trocaram o número do zapzap e nunca mais se falaram. Não são sequer amigos no face, as eleições de 2014 não permitiram isso.

“Que horas ela volta?” é o filme que melhor expressou o espírito do lulismo. Por isso ele é tão bom e, ao mesmo tempo, envelheceu tão rápido. As promessas que o filme aponta, de tão superficiais, estão andando para trás.

A USP é apenas para a filha da Val, não para as outras Jéssicas. A preocupação das amigas da Jéssica que terminaram o ensino médio é se conseguirão financiamento do FIES. A Val também está preocupada. Claro que não se arrepende de ter largado o emprego na casa de Bárbara (ou será que ela ainda fala *dona* Bárbara?). Para lá, não volta nunca mais, mas pensa como seria bom conseguir um emprego fixo. Com carteira assinada? Seria um sonho!

O Fabinho tem participado das manifestações de domingo, mas a Jéssica ainda não foi convencida por ninguém. Nunca confiou no lado de lá, mas também se sente traída pelo outro lado e não está disposta a mover um dedo em sua defesa. Ela está à procura de uma alternativa, diferente de tudo isso.

Para onde ela vai?

A “empregada” no centro de uma sociedade cindida

“Que horas ela volta?”, de Anna Muylaert, segue linhagem de filmes que debatem segregação brasileira — com atuação esplêndida de Regina Casé e olhar sobre as mudanças recentes

Por **José Geraldo Couto**, no blog do *IMS*

Que horas ela volta?, de Anna Muylaert, tem tudo para se tornar um marco no cinema brasileiro contemporâneo, como foram, em outros contextos, *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*. É um filme em plena sintonia com o “pulso” do país. Encara com originalidade

e coragem um momento de transformações sociais mais ou menos profundas, mais ou menos traumáticas – e, por favor, não estamos falando aqui de disputas partidárias ou programas imediatos de governo ou de oposição.

A figura central na arquitetura narrativa do filme, como se sabe, é a da empregada doméstica, aquela trabalhadora que dorme na casa dos patrões e é como que uma descendente da mucama da época da escravidão e também do “agregado”, tão frequente na obra de Machado de Assis. É aquela que “é praticamente da família” – desde que conheça o seu lugar e se conforme com ele.

E é exatamente esse “lugar”, ou a sua redefinição em nossa época, que o filme de Anna Muylaert vai observar, com um olhar ao mesmo tempo arguto, sutil e amoroso. Quem o ocupa é a doméstica Val (Regina Casé), que mora na casa dos patrões no Morumbi e ajudou a criar o filho do casal, Fabinho (Michel Joelsas), hoje um rapagão aspirante a uma vaga na universidade.

O drama e a comédia (nos filmes da diretora, os dois vêm sempre juntos) começam quando Val recebe a visita inesperada da filha, Jéssica (Camila Márdila), que vem a São Paulo prestar vestibular para Arquitetura.

Dramaturgia dos espaços

A chegada de Jéssica traz instabilidade a um terreno que parecia sólido e imutável. Os espaços ameaçam tornar-se indefinidos, confusos, inseguros. Tudo, no fundo, é uma questão de arquitetura, e por isso boa parte dessa história é contada pelos ambientes: o quartinho de Val, a cozinha, a piscina, o quarto de hóspedes, o ateliê do patrão (Lourenço Mutarelli). Cada um desses locais adquire um sentido social, cultural e dramático profundo no desenrolar da narrativa.

Também os objetos dizem muito: o sorvete de Fabinho, o jogo de café que Val dá de presente à patroa (Karine Teles), a bandeja de prata da bisavó. Nada é gratuito ou supérfluo.

Nesse contexto narrativo concentrado, em que tudo “significa”, não há de ser casual que os lugares de São Paulo que o patrão galanteador apresenta a Jéssica – o edifício Copan e o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP – sejam obras de arquitetos comunistas (respectivamente, Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas) que

apostavam, ao menos em tese, na utopia dos espaços livres e igualitários, na abolição das barreiras e hierarquias sociais. Não é por acaso também que o ponto de encontro entre o patrão e a filha da doméstica se dá no ateliê dele, uma edícula separada da parte principal da casa e como que à margem de sua estratificação espacial.

Opressão cordial

Falou-se muito, e com razão, do desempenho marcante de Regina Casé no papel principal. Quando bem dirigida e despida das estridências televisivas, é de fato uma atriz extraordinária, senhora absoluta do ritmo, da prosódia, das modulações de voz. A sequência em que ela ensaia a montagem do jogo de café na bandeja é digna de qualquer antologia.

Mas o restante do elenco não destoa. Camila Márdila encarna à perfeição a jovem de uma classe social emergente, que não mais se encaixa passivamente numa ordem discriminatória, humilhante. Suas atitudes, desrespeitando as regras tácitas que os pobres “já nascem sabendo”, como diz sua mãe, são mais eloquentes que qualquer discurso político.

Houve quem criticasse a ótima atriz Karine Teles por compor, no papel da patroa, uma “megera de telenovela”. Discordo. A competência da atriz está justamente em mostrar as atitudes da personagem como expressão de uma espécie de internalização de seu papel social, formado por séculos de dominação disfarçada, de “opressão cordial”.

Ao sorrir de surpresa quando ouve que Jéssica prestará vestibular para a FAU, a patroa está, sem perceber, sendo tão violenta quanto ao mandar limpar a piscina depois que a mesma Jéssica entrou nela de roupa e tudo. Há toda uma educação para o “mando democrático e liberal” condensada nessa personagem. De resto, nossa classe média está repleta de “megeras de telenovela”. Basta olhar em volta.

Detectar a persistência do arcaico de nossa formação sob as aparências do moderno tem sido a marca de uma certa linhagem de filmes, em que se destacam *O som ao redor* e *Casa grande. Que horas ela volta?* faz parte dessa família cinematográfica, com a diferença, talvez, de colocar a ênfase nas forças de mudança. Além disso, entrelaça à questão social um poderoso melodrama sobre a condição materna, o que aumenta seu poder de comunicação com o público. Tudo indica que a repercussão será grande.

Que horas ela volta? ...por cima

Por Christian Ingo Lenz Dunker.

O cinema da Retomada (1992-2003) foi o primeiro movimento estético a captar a importância da vida em forma de condomínio como legado histórico e pendência simbólica de uma época que não soube reconhecer a diferença social como um problema de Estado. *O que é isso companheiro?* (1997) *Bicho de sete cabeças* (2001), *Cidades de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003), são reflexões sobre este polígono formado pelas favelas, prisões e condomínios.

Característico da Retomada é a tentativa de mostrar e de pensar o Brasil real, entre a maquiagem desenvolvimentista e a cosmética da violência. Por isso me parece que *O invasor* (2002) de Beto Brandt, é o filme que melhor capta esta contradição entre ricos e pobres que termina em uma espécie de amizade paradoxal, excessiva e obscena. Dois amigos, empresários, contratam um pistoleiro de periferia para assassinar o terceiro sócio que estava criando problemas no interior da dinâmica da corrupção. O pé de pato faz o serviço, mas depois de receber o dinheiro, em vez de voltar para casa e desaparecer, ele começa a frequentar a mansão e a vida dos dois contratantes, envolvendo-se com a filha de um deles.

Nada mais eficaz do que colocar no personagem paratópico do pistoleiro um não-ator, Paulo Miklos, vocalista da banda de rock Titãs. Desta forma seus gestos insólitos tornam-se obviamente exagerados. Um exagero naturalista que funciona perfeitamente na lógica do filme para mostrar como a insanidade da vingança praticada entre “amigos” (empresários) se instrumentaliza pela aliança entre “inimigos” (ricos e pobres). Nesta versão nacional de Macbeth, o crime não se apaga. Os territórios da mansão no Morumbi e a favela de Paraisópolis, uma vez fundidos, pingam sangue e culpa para sempre.

O segundo momento fundamental da lógica do condomínio acontece, naturalmente, com *O som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho (2013). Agora, trata-se de entender a gênese do condomínio como uma herança arcaica dos antigos latifúndios. Francisco (W. S. Solha), literalmente senhor de engenho, é também e simplesmente dono de uma rua inteira em Recife. Nela, a vida apática e modorrenta, cheia de pequenas contravenções e rebaixamento de sonhos começa a se movimentar quando uma equipe de seguranças, liderada por Clodoaldo (Irandhir Santos) se estabelece no local. Nela tudo funciona bem, a não ser o som que parece denunciar o mal-estar e o esvaziamento das relações sociais, das perspectivas de futuro e da densidade da vida amorosa. Novamente temos uma trama de vingança inesperada, na qual um crime antigo apagado agora retorna com cores vivas e surpreendentes no interior da zona de segurança formada pelo condomínio. Novamente aqueles que deveriam ser aliados “interclasses”, (os condôminos e os seguranças) mostram que tal aliança erige-se em um pacto hamletiano anterior, mal resolvido, e mal honrado.

O ponto arqui-mediano da lógica do condomínio está sem dúvida em *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. Aqui temos a mesma apatia e falta de sentido que domina a representação da vida protegida e abrigada entre muros, síndicos e regulamentos de ocasião. O conflito é novamente caracterizado por uma espécie de dilatação da presença do serviçal. Assim como Val deve aparecer para o que for necessário, antecipando demandas e dificuldades de seus patrões, ela deve logo em seguida tornar-se invisível quando se trata de existência não funcional. Ela deve inexistir, sobretudo, quando o assunto é a personalidade sensível de seus patrões: assuntos que envolvem gosto, narrativas pessoais ou habitação de certos lugares da casa, como a piscina. Era assim também a promessa dos primeiros condomínios. Uma civilização artificial na qual os problemas práticos com empregados domésticos estariam resolvidos: entradas pelos fundos, uniformes, administração impessoal e mínimo de convivência não controlada. Saneava-se assim a antiga e machadiana figura do agregado, este misto de empregado e membro da família, que perpassa a memória afetiva de todos nós, e que descende tanto do aproveitamento sexual da senzala pela casa grande (Gilberto Freire) quanto da mistura ibérica cordial entre o público e o privado (Sérgio Buarque de Holanda).

Portanto, a pergunta que não quer calar, não é por que Val (Regina Casé) aparece como personagem caricata em seu exotismo linguístico nordestino, que exagera no amor ao filho da patroa, na devoção superlativa ao marido depressivo ou na tolerância para com a ignara e displicente dondoca. Este exagero não é um erro de *casting* ou de construção de personagem, mas uma necessidade estrutural. Este excesso representa o personagem ausente no filme, mas que é facilmente dedutível da série na qual ele se inclui: a vingança e a violência. A complacência e dedicação de Val tem por objetivo induzir o mal-estar no espectador. Fazer com que ele se reconheça no idiota apressado que não consegue escutar uma história de sofrimento, de inverter uma perspectiva sequer sobre sua própria vida, em relação a quem, por outro lado ama e experimenta gratidão, ainda que narcísica.

Jéssica, a filha abandonada, que reaparece “fora de lugar” faz a função híbrida de Paulo Miklos e Irandhir Santos. Ela gruda, se insinua, aceita ser tratada como hóspede, comporta-se como um objeto intrusivo, age como se não soubesse que existe uma ordem e uma lei, um semblante que mantém sob si a verdade de um discurso, que é o discurso da segregação. Contudo, ela não volta para se vingar dos patrões, mas da covardia moral da mãe. Aqui tudo o que o personagem de Val tem de determinação unidimensional Jéssica carrega de indeterminação produtiva. Estaria Carlos, o herdeiro filho de papai, reencarnando seu papel de senhor, assediando a senzala, ou estaria ele tomado pelo redespertar verdadeiro do desejo, diante de um ato real de reconhecimento, quando se encontra com alguém, como Jéssica, dotada de um genuíno apreço pelas artes e pela arquitetura modernista? Estaria Fabinho enciumando por ter que dividir o afeto de sua ama de leite ou interessado em uma mulher real que já não é mais virgem? Seria a alegoria do rato nadando na piscina uma crítica invejosa da madame contra a irreverência da jovem, um gesto para afastar o filho da intimidade demasiada com a intrusa ou é apenas signo de sua derrota e impotência diante da autenticidade da filha ou da intimidade da mãe.

Nada mais distante desta lógica do que pensar que Regina Casé é uma personagem-tipo do lulismo, uma batalhadora que deu certo, ostentando seus signos de consumo, na parede de seu quarto dos fundos, para uma casa que ela ainda não ousou sonhar. Casé vem da comédia nacional semi-escrachada, do fulcro da indústria cultural, mas assim como Paulo Miklos, ela é percebida como uma atriz diferente, uma espécie de antropóloga interessada no Brasil. Aqueles que viram no filme apenas uma reprise de uma comédia de ocasião, realista se não governista, parecem aqueles antigos psicanalistas que só conseguem olhar para um filme a partir de seu enredo. E com um martelo na mão, tudo o que conseguem enxergar são... pregos.

O trabalho de câmera é decisivo para entender como o problema central do filme não é a conflitiva doméstica e seus sonhos de ascensão, mas são os muros que atravessam as relações, induzindo um ressentimento expresso pela perda de intimidade, pela solidão compartilhada, pela inexplicável distância que faz Val, deixar de visitar sua filha por 10 anos. É o abrir e fechar das portas da cozinha, das portas do atelier de Carlos, das janelas do Copan, este sonho contra-condomínial de Niemeyer de criar um complexo urbanístico onde ricos e pobres poderiam viver juntos entre apartamentos gigantes e pequenas quitinetes. São os *takes* de Campo Limpo, de onde se pode ver a cidade, ao contrário do intra-muros residencial da casa no Morumbi e sua retórica da asfixia.

Nos acostumamos a ver no cinema brasileiro contemporâneo o excesso de emprego da câmera subjetiva. Postada rente ao rosto do personagem ela produz interioridade psicológica e densidade moral apropriada para a tematização do herói dividido (como o Capitão Nascimento, apesar de tudo). Mas não é neste plano subjetivo que Jéssica nos é apresentada, mas numa espécie de plano subjetivo com uma semi-torção, no qual a câmera está perto do rosto da personagem, mas seu rosto vira-se para o lado, como que a recusar a sua psicologização, sem por outro lado, recorrer ao distanciamento. Daí que sejamos surpresos pela complexidade de motivos que trouxeram-na para São Paulo. Daí também que sejamos surpreendidos pela reconciliação diante de um dos sintomas mais temido pelos clínicos, graças a sua força de repetição transgeracional: a gravidez precoce.

O último exagero imputado ao filme, procurando corroer sua verossimilhança e com isso sua potência crítica, trata de insistir que seria pouco plausível que uma moça vinda do nordeste, sem cursinho, entrasse na USP. A objeção não procede, pois mostra, antes de tudo, soberba ignorância quanto ao fato de que há muitos alunos que não são ricos e indolentes como Fabinho, nas universidades públicas. E é aqui que o filme vai melhor ao nos apontar nosso próximo muro condomínial a ser derrubado: a inequidade na distribuição de bens simbólicos de qualidade, como educação, cultura, justiça e saúde. É o ponto de inversão real no qual os jovens protegidos e indolentes das classes altas estão sendo sobrepujados nas universidades e nos empregos por jovens inquietos atrás de uma única oportunidade. Mais do que atrás de um prato de comida, atrás de um prato de saber. É a ridícula miséria cultural daqueles que deveriam zelar pela sua distribuição que é posta em questão de ponta a ponta no filme: as telas desperdiçadas de Carlos, as declarações vazias de sua esposa (“*o estilo é a pessoa, sabe?*”), a inconsequência de Fabinho.

A síntese desta questão está na cena na qual guiado pelo pai, Fabinho confessa sua ignorância de jamais ter entrado e sequer saber como é a universidade onde queria estudar, ali tão próxima de sua casa no Morumbi. Em contraste com Jéssica que sem jamais ter pisado em São Paulo, pressentia o encontro indelével com o horizonte futuro de seu desejo, e a hora da verdade quando ela e sua turma poderão dar a volta por cima.