



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE
COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO**

DIOGO DA SILVA VIEIRA

**A LUTA DE CLASSES NO CINEMA: UMA ANÁLISE DO DISCURSO DAS
RELAÇÕES DE CLASSE NO FILME QUE HORAS ELA VOLTA?**

**Fortaleza
2021**

DIOGO DA SILVA VIEIRA

A LUTA DE CLASSES NO CINEMA: UMA ANÁLISE DO DISCURSO DAS RELAÇÕES
DE CLASSE NO FILME QUE HORAS ELA VOLTA?

Monografia apresentada ao Curso de
Jornalismo da Universidade Federal do Ceará
como requisito para a obtenção do grau de
bacharel em Jornalismo.

Orientação: Profa. Dra. Maria Aparecida de
Sousa.

Fortaleza
2021

DIOGO DA SILVA VIEIRA

A LUTA DE CLASSES NO CINEMA: UMA ANÁLISE DO DISCURSO DAS RELAÇÕES
DE CLASSE NO FILME QUE HORAS ELA VOLTA?

Monografia submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará
como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Aparecida de Sousa (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Geísa Mattos de Araújo Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Fortaleza
2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por todas as oportunidades que me foram concedidas para que eu pudesse concluir essa etapa de minha vida. Em especial a minha mãe que foi uma das maiores responsáveis pela minha formação.

Agradeço à minha querida orientadora Cida de Sousa pela ajuda na concepção deste trabalho desde as primeiras ideias até a sua conclusão. Sou grato por todo o apoio e incentivo que foram fundamentais para o sucesso da minha conclusão no Curso de Jornalismo.

Agradeço aos meus amigos e companheiros de curso, que fizeram parte dessa jornada, que me inspiraram e estiveram ao meu lado em vários momentos. Em especial: Ana Carina Barreira, Luciana Evellyn, Luana Ribeiro, Alice Almeida e Cíntia Rabelo.

Agradeço aos meus professores do Centro Universitário 7 de Setembro, que me proporcionaram o primeiro contato com a vida acadêmica: Miguel Macedo, Ana Márcia Diógenes, Vânia Tajra e Paulo Junior. E a todos os professores da UFC pelos ensinamentos que me fizeram evoluir intelectualmente.

Aos professores membros da banca: Prof. Ricardo Jorge de Lucena Lucas e Profa. Geísa Mattos de Lima Araújo por terem aceitado o meu convite e pelo tempo dedicado na avaliação deste trabalho.

À todas as outras pessoas que colaboraram direta ou indiretamente com a realização deste trabalho.

“Fica mais feio o feio que aplaude o belo; mais pobre o pobre que aplaude o rico; menor o pequeno que aplaude o grande; mais baixo o baixo que aplaude o alto. E assim por diante. Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam. Acho um triste faz-de-contas viver na pele de terceiros e nem entendo como se vê nobreza no arremedo dos desprovidos; a vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira.”

(Raduan Nassar)

RESUMO

A luta de classes é um conceito marxista fundamentado nas relações econômicas entre as classes sociais, onde a classe burguesa explora a classe operária para assim aumentar os seus lucros. Esta monografia pretende trabalhar esse conceito através do cinema. O propósito é analisar e entender os discursos que indicam a luta de classes na cinematografia brasileira, bem como demonstrar a importância do cinema como veículo de comunicação que nos ajuda a entender a realidade das classes sociais no país. Para isso, apresenta-se algumas reflexões sobre o cinema no Brasil, desde o advento do Cinema Novo até os mais recentes trabalhos nos quais é possível identificar os discursos de lutas de classes e fazer um paralelo entre os diferentes ciclos do cinema nacional. A metodologia adotada consiste em uma análise dos discursos fundamentada principalmente nas definições de Michel Foucault, assim como se faz necessário a compreensão do conceito semiológico dos signos. Utiliza-se como objeto de estudo deste trabalho o filme **Que Horas Ela Volta?** (2015) e nele pode-se compreender como o discurso das personagens faz referência a luta de classes na contemporaneidade. De acordo com as análises realizadas é possível mostrar que a personagem principal da trama, uma empregada doméstica, vive em um estado de alienação em seu trabalho, principalmente na relação com os patrões, que são da classe burguesa. E por fim, pode-se perceber, no filme, como a relação de dominação vai sendo rompida a partir do momento em que a personagem começa a ter consciência de classe.

Palavras-chave: Cinema; Luta de classes; Alienação

ABSTRACT

Class struggle is a Marxist concept based on economic relations between social classes, where the bourgeois class exploits the working class in order to increase its profits. This monograph intends to work on this concept through cinema. The purpose is to analyze and understand the discourses that indicate the class struggle in Brazilian cinematography, as well as demonstrate the importance of cinema as a communication vehicle that helps us understand the reality of social classes in the country. For this, some reflections on cinema in Brazil are presented, from the advent of Cinema Novo to the most recent works in which it is possible to identify the discourses of class struggles and draw a parallel between the different cycles of national cinema. The adopted methodology consists of an analysis of the speeches based mainly on the definitions of Michel Foucault, as well as the understanding of the semiological concept of signs is necessary. The object of study of this work is the film *Que Horas Ela Volta?* (2015) and through it one can understand how the characters' discourse refers to the contemporary class struggle. According to the analyzes carried out, it is possible to show that the main character of the plot, a maid, lives in a state of alienation in her work, especially in relation to her bosses, who are from the bourgeois class. And finally, one can see, in the film, how the relationship of domination is broken from the moment the character begins to become aware of class.

Keywords: Cinema; Class struggle; Alienation

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	09
2.	O Cinema e as questões sociais (o objeto e sua inserção teórica)	11
3.	O Cinema Novo e a Representação da Realidade Brasileira.....	16
	3.1 O princípio de um cinema do real no Brasil.....	16
	3.2 A problemática social nas telas.....	18
4.	A luta de classes nas produções pós Cinema Novo.....	21
5.	Que Horas Ela Volta? e uma reflexão sobre o trabalho doméstico.....	26
	5.1 A representação do trabalho doméstico em Que Horas Ela Volta?.....	29
6.	Metodologia.....	32
	6.1 Sobre Semiologia.....	32
	6.2 Sobre o Discurso.....	34
	6.3 O discurso cinematográfico.....	38
7.	Análise Fílmica.....	41
	7.1 O signo da Piscina.....	41
	7.2 Aniversário de Bárbara.....	44
	7.3 O quarto de Val.....	46
	7.4 O signo da Faculdade.....	48
	7.5 A mesa dos padrões.....	51
	7.6 O sorvete.....	54
8.	O rompimento de uma relação de dominação.....	56
9.	Considerações Finais.....	59
	Bibliografia.....	62

1 Introdução

Veículo em constante transformação desde a criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière em 1895 o cinema tem sido um espelho da sociedade. A começar pelo cinema mudo e no decorrer de sua evolução e metamorfoses, proporcionadas pelos avanços tecnológicos, até os dias de hoje, cada década, com suas particularidades socioculturais pode ser analisada através das produções cinematográficas, realizadas em seu tempo.

Expressão artística proveniente do sincretismo de várias manifestações como a fotografia, a música e o teatro, o cinema pode também ser apresentado como um sustentáculo para os mais diversos campos do saber e desde seu advento vem despertando o interesse de psicólogos, filósofos, sociólogos e comunicadores. Assim, o cinema captura acontecimentos, comportamentos e maneiras de expressão de determinada época e lugar. Indo mais além, podemos dizer que o cinema é um objeto pungente de comunicação que além de retratar aspectos socioculturais, auxilia na construção da realidade.

Partindo dessa breve explicação, vamos trabalhar como tema, nesta monografia, as relações de classe no cinema e a partir disso buscar compreender como se constituem os discursos cinematográficos que confirmam essas relações, contribuindo para uma reflexão da maneira de agir e pensar de uma sociedade.

O objeto utilizado no trabalho será o filme **Que Horas Ela Volta? (2015)**, dirigido e roteirizado pela paulistana Anna Muylaert. Escolhemos esse filme, pois acreditamos que ele representa bem o tema proposto. O longa-metragem traz em seu enredo questões ligadas à luta de classes em um contexto bastante atual, uma vez que tem como personagens principais uma empregada doméstica (representando a classe proletária) e sua patroa (representando a classe burguesa). Outro motivo para a escolha desse objeto foi sua relevante aprovação da crítica cinematográfica, sendo um filme muito respeitado tanto no Brasil como fora dele e vencedor de várias premiações importantes.

O presente trabalho fará uso do método análise do discurso. Levando em consideração que objeto a ser estudado é de natureza subjetiva, pois se trata de uma obra cinematográfica, será utilizado um método de análise para realizar as interpretações necessárias no que tange o desenvolvimento da pesquisa, visando entender em sua profundidade os discursos utilizados no filme **Que Horas Ela Volta?**.

A abordagem do cinema, focada nas relações entre burguesia e classe operária, reflete uma conjuntura histórica e social que acompanha as trajetórias políticas do país desde o período colonial. É possível analisar também que uma significativa aproximação entre as

classes após o fenômeno que ocorreu no Brasil de ascensão da dita classe média durante os anos da última década com a implementação de políticas de distribuição de renda e de um direito à cidadania com facilidade de acesso à escolas e universidades, proporcionadas pelos programas de governo vigentes. Com isso muitos espaços, antes frequentados somente pela elite, passaram a ser frequentados também pelas pessoas de baixa renda.

Levando em consideração todas essas circunstâncias, a problematização desta pesquisa, que se desenvolverá em torno da narrativa da obra **Que Horas Ela Volta?**, buscará compreender como são retratadas as relações entre as classes sociais e quais os signos que evidenciam as relações de alteridade no contexto do filme.

No primeiro capítulo iremos tratar das questões sociais representadas no cinema brasileiro de modo mais geral e apresentar o conceito de luta de classes proposto por Karl Marx e Friedrich Engels, o qual iremos trabalhar no decorrer de toda a pesquisa. Em seguida começaremos a explicar como as questões sociais referidas estão retratadas no cinema feito no Brasil, tomando como ponto de partida o movimento Cinema Novo. Explicaremos porque essa fase do cinema nacional foi tão importante para determinar os rumos de uma maneira de se fazer um cinema realista tipicamente brasileiro e traremos alguns exemplos onde se pode verificar como as relações de classes são trabalhadas nos filmes.

Nos propomos também a fazer um panorama dos ciclos do cinema nacional e em cada um deles identificar as representações sociais na cinematografia brasileira desde a década de 1960 até o nosso contexto atual, mostrando como o cinema se modificou durante esse recorte temporal e como os seus discursos têm sido trabalhados para se aproximarem da realidade.

Destinamos um capítulo para apresentarmos a metodologia de pesquisa que utilizamos para nortear a análise do filme, partindo dos conceitos da semiologia, para uma melhor compreensão dos signos que destacamos. Nesse mesmo capítulo, faremos uma exposição do método de análise dos discursos proposta por Michel Foucault, finalizando com uma revisão sobre os estudos de Christian Metz sobre a significação no cinema.

Partiremos então para a análise do filme e para isso, elencamos alguns signos que norteiam a narrativa e, a partir deles, destacamos os discursos que serão trabalhados. Por último, iremos trazer um capítulo que explica o desfecho dos personagens e fazer um levantamento dos resultados a partir da análise aplicada durante a exposição do filme. Para isso, também escolhemos algumas cenas que trazem em seu contexto discursos sobre a relação de classe entre os personagens.

2 O Cinema e as questões sociais (o objeto e sua inserção teórica)

O cinema é um importante veículo de comunicação capaz de refletir os problemas de uma sociedade e contribuir para o entendimento das transformações sociais. Recurso interdisciplinar, o cinema constitui-se em objeto de estudos para historiadores, sociólogos, e especialistas em Comunicação, que através da análise fílmica conseguem teorizar sobre os fenômenos que implicam ações coletivas e representam a cultura de um povo. No Brasil, o cinema segue o curso das mudanças socioeconômicas e, a cada época, as produções cinematográficas têm evidenciado importantes questões de cunho social, podendo-se verificar, em alguns dos ciclos do cinema nacional, exemplos de filmes que nos ajudam a fazer uma análise crítica sobre as problemáticas que envolvem as relações de classe no país.

Ao apresentar o funcionamento característico de uma sociedade em determinada época o filme se torna documento, podendo ser estudado para compreensão de aspectos políticos e culturais do passado e do presente. Sheila Schvarzman (2007) em seu artigo História Historiografia do Cinema Brasileiro: Objetos do Historiador, afirma:

O cinema é um foco privilegiado de observação de algo que é mais ampliado – o cotidiano, a vida na fábrica ou na cidade. O cinema é, portanto, um meio que se emprega para conhecer um âmbito maior, é um meio a partir do qual se lança mão para conhecer sentimentos, subjetividades, reações... (Schvarzman, 2007, P. 36)

Não é possível, acertadamente, definir um estilo de cinema feito dentro de nossas fronteiras. Como afirma o teórico de cinema Jean-Claude Bernardet (2007), o cinema brasileiro é feito de “ciclos”. Por isso, não conseguiríamos analisar o cinema no Brasil, dentro de um longo espaço de tempo, como uma linha de produções em desenvolvimento constante, mas sim, analisá-lo em seus diversos movimentos de vanguarda dentro da história nacional. Isso implica, para os cineastas, tanto experientes quanto novos, um grande desafio para retratar a realidade brasileira nos filmes, pois, segundo Bernadete, não têm uma bagagem cinematográfica que se perpetua ao longo dos anos e que possa ser usada como referência para os cineastas.

A realidade brasileira não tem existência cinematográfica. Décadas de cinema possibilitaram aos países que têm uma produção sólida trabalhar sobre sua realidade e transpô-la para a tela. No caso, por exemplo, da Itália, o homem, seu meio e sua problemática foram elaborados numa multiplicidade de aspectos por diretores, dialoguistas, fotógrafos, músicos etc., o que criou no cinema uma Itália rica e diversificada. O jovem italiano que se prepara para fazer cinema tem atrás de si toda uma tradição que pode aproveitar, ou contra a qual pode se revoltar, mas que, em

ambos os casos, representa uma prévia elaboração e interpretação da realidade sobre a qual vai trabalhar. O jovem brasileiro não tem nada disso. Deve descobrir e tratar não só a problemática da sociedade brasileira, mas até a maneira de andar, de falar, a cor do céu, do mar, da mata, o ambiente das sociedades e do campo, no que, aliás, poderá e deverá aproveitar as experiências estrangeiras. Isto não basta, pois se há alguns anos teria sido suficiente uma descrição da população brasileira, é hoje indispensável que isso seja feito em função do dinamismo, dos problemas e das lutas do Brasil. Essa ausência de tradição em hipótese alguma significa que o jovem brasileiro se encontra em uma situação inferior, ou mais simples, ou mais complicada, que a do italiano. Trata-se de duas situações essencialmente diferentes, só. Não é aliás situação exclusiva do brasileiro: é a de qualquer jovem que venha a trabalhar no cinema (e em muitos outros setores) em qualquer país sul-americano ou africano, que até agora tenha sido colonizado ou que tenha tido uma soberania quase que apenas formal. (Bernadete, 2007, p. 30-31)

O posicionamento de Bernardete nos faz refletir sobre a carência de uma identidade cinematográfica que retrate a realidade brasileira e que possa ser usada como referência para novos filmes, porém, ainda que o cinema no Brasil tenha passado por muitas barreiras para firmar uma identidade própria, ao longo dos anos, temos exemplos de produções que trazem reflexões de cunho social com uma abordagem que revela fielmente o contexto histórico a qual ela está inserida. Esses filmes, que tem como objetivo retratar fielmente a problemática social, nos permitem fazer uma conexão entre cinema e as ciências sociais e, certamente, entender como se dão as questões de desigualdade, sobretudo as relações de classe.

O filme **Que Horas Ela Volta?**, objeto deste estudo, apesar de ser classificado como uma obra de ficção, apresenta um discurso completamente coerente com a realidade da sociedade em que vivemos e por meio da análise dessa obra podemos identificar como é presente a diferença de classes entre patrões e empregados. Durante esse trabalho iremos analisar os principais momentos em que essas diferenças estão evidenciadas.

Para falar sobre diferença de classes iremos abordar aqui os conceitos marxistas clássicos, cuja concepção é fundamentada em uma relação econômica excludente entre as classes. De acordo com o pensamento marxista, as transformações sociais se explicam pela luta que existiu e existe entre grupos sociais de interesses antagônicos e a vida em sociedade é condicionada pelo conflito entre esses grupos opostos. Como consta no Manifesto comunista¹ “A história de todas as sociedades até nossos dias é a história da luta de classes”. Isso inclui, na concepção de Engels, como escreve no prefácio da edição de 1888, do Manifesto, o período que estende-se “desde a dissolução da sociedade tribal primitiva”. No

¹ MARX, Karl. E ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Tradução e Revisão de Maria Arsênio da Silva. São Paulo: CHED, 1980, 57p.

entanto, é a partir da solidificação do sistema capitalista que as diferentes classes sociais e suas lutas se evidenciam.

“Homem livre e escravo, patricio e plebeu, barão e servo, mestre e companheiro, numa palavra, opressores e oprimidos sempre estiveram em constante oposição uns aos outros, travaram uma batalha ininterrupta, ora aberta, ora dissimulada, uma luta que terminava sempre com uma transformação revolucionária de toda a sociedade ou com a destruição das duas classes em luta.” (Marx e Engels, 2007, P. 47)

Pode-se considerar que no embate entre os grupos sociais opostos, um almeja ampliar os seus lucros, controlando os meios de produção e explorando os trabalhadores; o outro contrapõe-se com o intuito de manter suas condições materiais de existência, vendendo sua força de trabalho. É importante salientar que essa diferença de classes não é definida, por tanto, pelo poder aquisitivo, ou seja, entre ricos e pobres. A distinção entre o “nível dos rendimentos” é, como afirma Nicos Poulantzas² (1970), “uma consequência das relações de produção.”

As posses e o controle dos meios de produção estão sob o domínio da burguesia, o que torna os trabalhadores uma espécie de mercadoria, pois eles precisam vender sua força de trabalho, que é seu único valor de troca e o custo necessário para sua subsistência e de sua família. Com isso, a exploração do operário passa a ser a condição fundamental para o desenvolvimento do capitalismo, pois o trabalho excessivo gera lucros que vão além da força inicial de trabalho e esse valor excedente não é repassado aos trabalhadores de forma justa. É o que Poulantzas afirma sobre o processo de produção:

Não se pode falar, nas sociedades divididas em classes, de trabalho ‘produtivo’ neutro em si. É ‘trabalho produtivo’, em qualquer modo de produção dividido em classes, o trabalho que corresponde às relações de produção desse modo de produção, quer dizer, aquele que dá lugar a uma forma específica de exploração. Produção nestas sociedades, significa, ao mesmo tempo e num mesmo movimento, divisão em classes, exploração e luta de classes. (Poulantzas, 1970, P. 12)

O conceito de classe dominante, de acordo com o pensamento marxista, compreende a denominação da classe social que detém, dada a sua posição na estratificação social, o domínio dos meios de produção e, por isso, é a que controla também todas as condições do modo de vida em sociedade. Sobretudo a burguesia, exerce sobre a sociedade como um todo, uma “hegemonia” que representa a dominação política e ideológica com o objetivo de controlar a classe operária.

² Poulantzas, Nicos. Teoria das Classes Sociais. Tradução Filipa L. e A. Ferreira da Silva. Porto, maio 1976.

Segundo Marx e Engels, um dos aspectos fundamentais do capital é o de que ele deve ser acumulado, e isso decorre com base na exploração do trabalhador pela classe burguesa. O proletário assalariado não gera propriedade para ele, pelo contrário, ele “cria o capital, isto é, a propriedade que explora o trabalho assalariado e que só pode aumentar sob a condição de produzir mais trabalho assalariado para voltar a explorá-lo.” (Marx e Engels, manifesto P. 65).

A consequência desse sistema capitalista é a desigualdade econômica, que a cada momento histórico ganha novos traços. Essa desigualdade está essencialmente relacionada aos meios de produção, pois as classes sociais estão divididas entre os que detêm os meios de produção e os que não detêm e, por isso, vendem sua força de trabalho.

De acordo com o pensamento marxista, é preciso que haja uma transformação radical e coletiva para que o trabalhador tenha direito a um espaço digno na sociedade e aos privilégios que hoje estão concentrados em domínio de poucos, o que só poderia se dar pela revolução. O efeito dessa revolução provocaria o predomínio do sistema econômico e político socialista, onde os operários também teriam o controle dos meios de produção e poderiam gozar das benesses que esse sistema proporcionaria. A luta de classe, segundo a teoria marxista, resultaria, então, em uma sociedade que se estruturaria sem uma divisão entre classes.

Contudo, o que se percebe nos dias de hoje é uma fragilidade dos grupos socialistas em todo o mundo, que estão cada vez mais divididos e desorganizados. Paralelo a isso, há uma tendência crescente do conservadorismo de direita, que suplanta os ideais revolucionários marxistas e leva a população a uma alienação cada vez mais paralisante. No Brasil essa realidade não é diferente, vivemos um momento político em que os direitos sociais estão sendo deixados de lado para dar lugar a questões que são de interesses plenamente burgueses. E a classe operária não tem mais se mobilizado como fizera em décadas anteriores, tal como nos movimentos sindicais que uniram os trabalhadores para lutar por seus direitos nos anos 1930. É perfeitamente discutível a crítica que se faz sobre o desenvolvimento das lutas de classe, desde o surgimento do movimento operário, no século XIX até os dias atuais. O professor da UFRJ, Marcelo Braz (2012)³ afirma que:

O amadurecimento histórico do proletariado não cairá dos céus e nem se dará pela ação natural do tempo. Eles precisam ser acelerados pelos segmentos mais constantes que lutam ao lado dos trabalhadores e que se encontram

³ Braz, Marcelo. Capitalismo, crise e lutas de classes contemporâneas: questões e polêmicas. Serv. Soc. Soc, São Paulo, n. 111, p. 468-492, 2012

predominantemente nos partidos ligados ao proletariado, tanto os de corte socialista quanto os efetivamente comunistas. Todavia, é necessário que se tenha absoluta clareza de que a reafirmação do partido como a organização política primordial da transformação social em pleno século XXI se inscreve num caldo ideocultural muito adverso a ele. E parece claro também que sua reafirmação é uma atitude explícita de confronto contra o pensamento dominante — de esquerda e de direita — justamente por se tratar de uma defesa que navega na contracorrente. (Braz, 2012, p. 488)

Algumas teorias defendem uma simplificação ou relativização das questões que envolvem as relações de classe nas análises sociais contemporâneas, ou até mesmo que sustentam uma visão de que as lutas de classes nunca foram justificativas para os acontecimentos históricos e o desenvolvimento econômico. Eis a importância de se tratar sobre esse assunto nos dias de hoje. No presente trabalho, iremos apresentar exemplos de como as diferenças de classes influenciam as relações sociais atualmente e mostrar como essa teoria está presente no cinema brasileiro, sendo tema ainda pertinente nas produções cinematográficas.

3 O Cinema Novo e a Representação da Realidade Brasileira

Partimos do momento histórico em que se estabeleceu um movimento cinematográfico que ficou conhecido como **Cinema Novo** para, a partir dele, fazer um apanhado das contribuições que servem de alicerce à nossa teoria de que o cinema no Brasil tem um vasto repertório de filmes que falam sobre a luta de classes. Um importante teórico do cinema brasileiro, que fez um profundo estudo sobre o Cinema Novo, foi Jean-Claude Bernardet, um crítico de cinema de origem Belga, naturalizado brasileiro e figura significativa na compreensão das classes sociais no cinema. Para deixar clara a alusão de seu objeto de estudo nesta pesquisa utilizaremos como referência dois livros de sua autoria para entender o cinema feito no território nacional. Os livros: *Brasil em Tempo de Cinema* (2007) e *Cineastas e Imagens do Povo* (1985). Outro relevante teórico, também citado, é o professor de cinema brasileiro Ismail Xavier e dele utilizaremos especificamente seu livro *O Cinema Brasileiro Moderno* (2001) para, também, nos ajudar a elucidar melhor as interseções entre cinema e questões sociais.

3.1 O princípio de um cinema do real no Brasil

Mesmo que o Brasil não tenha um estilo cinematográfico basilar, representante da pluralidade cultural de seu povo, como afirma Bernardet: “Na história humana do cinema brasileiro não foi possível, culturalmente, desenvolver uma cinematografia, dar prosseguimento a uma temática, criar estilos” (Jean-Claude Bernardet, 2007). Isso porque para a maioria dos brasileiros, o cinema estava e pode-se dizer que ainda está reduzido a uma fórmula fílmica presente nas produções estrangeiras, principalmente nas produções norte-americanas. Ainda sim, podemos nos assegurar que durante a história do cinema feito no Brasil há uma constante disposição para uma representação da luta de classes. As pretensões de se fazer um cinema político, que refletissem a cultura nacional sempre estiveram no imaginário de diretores interessados em romper com essa alienação estrangeira e, por isso, muitos filmes foram realizados com o propósito de trazer reflexões sobre os problemas da sociedade brasileira. Ismail Xavier comprova que:

É comum se observar no filme brasileiro uma esquematização dos conflitos que articula, de forma bem peculiar, uma dimensão política de luta de classes e interesses materiais, e uma dimensão alegórica pela qual se dá ênfase, no jogo de determinações, à presença decisiva de mentalidades formadas em processos de longo prazo; mentalidades que, numa ótica psicologista já muitas vezes

questionada, porém persistente no senso comum, definem certos traços de um suposto ‘caráter nacional’. (Xavier, 2001, p. 21)

As primeiras intenções de se produzir filmes com a finalidade de analisar o aspecto social no Brasil se deram a partir do Cinema Novo, que vigorou entre as décadas de 1960 e 1970. A partir desse período, os jovens e militantes cineastas que nadaram contra a corrente do cinema industrial e sob o lema da “câmera na mão e ideia na cabeça”, passaram a se empenhar na criação de filmes que abordavam os problemas da miséria, as contradições socioeconômicas dos brasileiros, mostrando mais claramente como era a relação do indivíduo como operário em seu trabalho, as relações entre classes distintas e a alienação perante o contexto social em que estavam inseridos.

Antes do Cinema Novo conquistar seu espaço, as produções cinematográficas estavam dedicadas aos sucessos populares das chanchadas com seus temas carnavalescos, de humor simples e acessível, que eram bastante aceitos pelo público em geral. Havia por outro lado as grandes produções da Vera Cruz⁴, que tinha como intenção promover o cinema nacional e levá-lo para o exterior com obras de grande orçamento. No entanto, os filmes não reproduziam os dilemas nacionais e não havia espaço para um cinema crítico, com temas relevantes que suscitassem a construção de uma identidade nacional.

A partir de 1960, influenciado pelas ideias transgressoras do neorrealismo italiano e da nouvelle vague⁵ na França, o cinema no Brasil passou a ter produções de outro patamar, onde houve transformações não apenas técnicas e estéticas do audiovisual, mas também foram notáveis os avanços no que se refere a forma de se representar a realidade, ao serem levantadas muitas questões pertinentes à época, que antes não haviam sido retratadas no cinema nacional. Mesmo durante os primeiros anos da ditadura militar, o cinema floresceu, ainda que enfrentando os revezes daquele período como a censura, principalmente durante a

⁴A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi um importante estúdio de cinema brasileiro que produziu e distribuiu filmes entre 1949 e 1954. Fundada em São Bernardo do Campo pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, em 4 de novembro de 1949, tendo mais de quarenta longas-metragens produzidos. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_Cinematogr%C3%A1fica_Vera_Cruz

⁵O Neorrealismo italiano foi um movimento cinematográfico que despontou nos anos 1940, caracterizado por histórias sobre a classe trabalhadora, filmadas com pouquíssimos recursos. A maioria tratava de temas como as dificuldades econômicas e sociais na Itália pós-Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945). Os filmes buscavam representar a mudança de mentalidade dos italianos e suas condições de vida, retratando o desespero, a opressão e a desigualdade que eles enfrentavam. Fonte: Academia Internacional de Cinema <https://www.aicinema.com.br/neorrealismo-italiano/>; Nouvelle Vague: O que foi o movimento cinematográfico, suas principais características estéticas, filmes e cineastas mais importantes e seu legado para o cinema. Fonte: <https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>

fase mais radical da repressão, após o ato institucional N°5 (AI-5). Nessa ocasião, após sancionada a lei que fechou o congresso nacional, os intelectuais e artistas de diversas áreas, que faziam oposição ao governo passaram a ser caçados. Muitos precisaram se exilar para fugir da perseguição política, como são os casos bastante conhecidos dos músicos Chico Buarque e Caetano Veloso, do arquiteto Oscar Niemeyer e do cineasta Glauber Rocha. Todavia, ao seu modo, o cinema continuou resistindo.

As histórias retratadas nos filmes durante a linha dura do período militar passaram a ter um sentido mais metafórico para que os temas proibidos pela censura não fossem descobertos. “Talvez encontremos mais obras de interesse e qualidade no período mais sombrio até meados da década de 1970, do que no período de crescente e gradual respiração política, com seus avanços e recuos” (Xavier, 2001, p. 59). Foi uma época de efervescência criativa, de renovação e resistência, que em meio às adversidades políticas e econômicas trouxe, através do cinema autoral, uma visão crítica dos problemas sociais, tornando-se um meio de expressão conscientizador das mazelas que o Brasil enfrentava.

Por isso, o Cinema Novo foi muito importante para a transformação do cinema brasileiro, principalmente porque trouxe à luz muitas questões de interesse nacional, que antes eram desprezadas pelos cineastas, inclusive com relação aos problemas de desigualdade social. Glauber Rocha foi um cineasta expoente dessa geração. Com ideias revolucionárias, consagrou a “estética da fome”⁶, trazendo em seus filmes reflexões em torno de temas que estavam diretamente ligados à violência e às injustiças sofridas pelo povo brasileiro.

“Sempre disposto a enfrentar as grandes questões sociais, Glauber criou o cinema dotado de uma força peculiar, que trouxe para si os desafios do tempo e os conflitos do Poder tal como vividos na periferia. Dramático, ansioso por totalizações, este cinema revelou um estranhamento crescente em face dos projetos iluministas, dos horizontes históricos de uma cultura laica, e procurou no mito, na religião do oprimido, as matrizes para sua redenção da vida contemporânea.” (Xavier, 2001 p. 153-154)

3.2 A problemática social nas telas

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), dirigido por Glauber Rocha, é considerado um dos principais filmes da primeira fase do Cinema Novo (1960-1964)⁷. É um filme que faz refletir

⁶ Ler: Manifesto de Glauber Rocha intitulado “Uma Estética da Fome”, publicado em 1965. O texto critica a violência contra o oprimido, definindo os aspectos do Cinema Novo. Disponível no link: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>

⁷ Primeira fase - 1960 a 1964; Segunda fase - 1964 a 1968 e Terceira fase - 1968 a 1972.

sobre a desigualdade brasileira, onde está bem evidenciado a situação do povo sertanejo oprimido e onde se expõe a miséria característica da região nordeste do país. Nele acompanhamos a jornada permeada de violência do vaqueiro Manuel (Geraldo del Rey) que após assassinar o patrão que o explorava, foge com Rosa (Yoná Magalhães) sua mulher. Nessa fuga os dois cruzam por diferentes caminhos em busca de uma saída da miséria que os assolava. Manuel encontra Deus e o Diabo. Procura a salvação na fé, guiado por uma figura messiânica que promete a libertação da miséria, mas após perceber a infâmia disfarçada de messianismo, foge novamente em meio a um cenário trágico envolvendo assassinatos e perversão. O fazendeiro e sua mulher encontram um remanescente grupo de Lampião que os converte em cangaceiros, Manuel vira “Satanás”. No entanto, mesmo após as andanças do casal pelo sertão nordestino, nenhum dos caminhos que Manuel e Rosa tomam parecem levar à salvação que procuram.

Glauber Rocha expressou sua inquietação com o cenário político e econômico brasileiro através de suas obras, contribuindo também para o desenvolvimento de uma linguagem que é referência até hoje para o cinema mundial. Seu protesto contra a violência e a miséria sofridas pelo povo brasileiro estava muito presente em suas críticas como podemos observar nesse trecho do seu manifesto *Uma Estética da Fome*:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (Glauber Rocha, 1965)

Outro importante filme do Cinema Novo que fez uma crítica sobre a relação de classe, dessa vez em um contexto diferente ao de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, foi **O Desafio (1965)**, dirigido por Paulo César Saraceni. Esse longa marca o início do que ficou estabelecido como segunda fase do Cinema Novo. A intenção de Saraceni foi fazer uma representação do Brasil pós golpe militar (1964) e tem como enredo um romance entre Marcelo, um jovem jornalista revolucionário de esquerda (Oduvaldo Vianna Filho) e Ada (Isabella Cerqueira), mulher de um rico empresário. O cenário é a cidade do Rio de Janeiro

em meio a uma atmosfera de tensão provocada pelo período inicial da ditadura, onde o sentimento de revolta marca a relação entre os personagens. Marcelo se sente impotente diante do cenário que se instala no país e sua consciência de classe é latente em seu discurso, um fator determinante para entrar em conflito com sua amante, que não consegue se desvencilhar da vida burguesa. Os protagonistas vivem o dilema de estarem se distanciando por conta de suas diferenças de classe, Ada parece alienada ao fantasiar um romance com o jovem de classe inferior enquanto Marcelo se vê consumido pela depressão que se instaura no país.

O Desafio nos apresenta, através de um romance, a conjuntura política que se definia na época de sua concepção e por isso é mais uma obra que nos ajuda a entender a realidade do Brasil através da dramaturgia, como deixa explícito Samuel Fernando da Silva Junior em seu artigo⁸:

O Desafio expressa os conflitos de um período histórico concreto, a narrativa fílmica em questão estabelece um diálogo grandioso com o momento de sua produção. O desafio relacionado ao personagem Marcelo não é somente dele, mas de toda a esquerda daquela época. Seus questionamentos, suas atitudes, se baseiam na luta contra a perda de perspectivas, contra a falência do processo revolucionário. Os seus desafios são contra os acontecimentos externos, mas também contra os seus próprios dilemas internos. (Junior, 2017, p. 241)

Utilizamos como exemplos as obras de dois cineastas que, de acordo com nossa análise, conseguiram capturar as problemáticas sociais com muita competência, mas devemos citar aqui outros diretores que tiveram grande relevância durante o período de 1960 a 1972, como Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Cacá Diegues. Todos esses diretores e outros mais foram responsáveis por uma manifestação cultural e política que definiu uma geração cinematográfica no Brasil e pode-se dizer que o Cinema Novo deixou um legado para o cinema nacional, pois muitas características deste movimento, como o realismo em que os problemas sociais são retratados, estão presentes em filmes atuais como podemos observar em **Que Horas Ela Volta?**.

⁸ Da Silva Junior, Samuel Fernando. A síntese histórica por meio da arte: o romance histórico n'ó filme O Desafio (1965). Revista Hydra, vol. 2, n. 3, junho de 2017

4 A luta de classes nas produções pós Cinema Novo

Na última fase do Cinema Novo (1968 a 1972), apesar da resistência à ditadura o número de produções não é mais tão expressivo e o movimento se vê enfraquecido com o crescimento de uma indústria cinematográfica que não tinha os mesmos propósitos idealizados nas suas primeiras manifestações. Durante esse período tivemos uma forte influência do tropicalismo, manifestação cultural que englobava diversas expressões artísticas, principalmente a música, mas o cinema também foi envolvido na estética da tropicália.

No final da década de 1960 foi criada a Embrafilme, uma empresa cinematográfica vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura e tinha como objetivo produzir e distribuir filmes essencialmente brasileiros. A empresa permaneceu ativa entre os anos de 1969 e 1990, quando teve suas atividades encerradas por Fernando Collor de Melo (1990 - 1992), com o Programa Nacional de Desestatização (PND). A Embrafilme foi responsável pelo início de uma indústria cinematográfica no país e durante as décadas de 1970 e 1980 possibilitou o crescimento das atividades ligadas ao mercado de filmes e a ascensão de vários cineastas. Nos primeiros anos o projeto tinha como objetivo atender aos ideais nacionalistas do regime militar e definir uma identidade que se libertasse da indústria cultural estrangeira. Então, apesar da repressão e proibições características do período, houve um momento de progresso para o cinema proporcionado pela Embrafilme.

Paralelo às produções industriais realizadas nessa época, surge um grupo de cineastas que, insatisfeitos com o enfraquecimento da expressividade do Cinema Novo e de suas ideias originais, realizam filmes autorais com a intenção de continuar mostrando os problemas frequentes daquela época e alertar sobre os absurdos do regime militar. O movimento ficou conhecido como Cinema Marginal, pois os filmes tinham um ideal revolucionário bastante impactante, sendo perseguidos pelo regime e excluídos dos cinemas comerciais e reproduzidos apenas em circuitos de filmes independentes. Podemos entender melhor como foi esse movimento através da explicação a seguir:

Eles continuam fazendo o chamado cinema de autor, característico do cinema novo, mas retratando a falta de esperança na sociedade e nos rumos do país, as experiências revolucionárias e a busca por liberdade individual. Liberdade que se observa também na linguagem cinematográfica, que contém imagens imperfeitas e desfocadas, enquadramento pouco convencional, montagem ágil. As tramas trazem deboche, ironia, exotismo, política, violência e sexo em uma linguagem muitas vezes ríspida e chocante. (CINEMA Marginal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.)

A “estética do lixo” simboliza os filmes desse gênero por seu conteúdo não convencional, pela baixa qualidade dos vídeos e pelas características dos personagens problemáticos e desestruturados. Dois importantes filmes desse estilo de cinema foram **O Bandido da Luz Vermelha (Rogério Sganzerla, 1968)** e **Matou a Família e Foi ao Cinema (Júlio Bressane, 1969)**.

Mais tarde, alguns diretores influenciados pelos princípios do Cinema Novo, continuaram a produzir filmes com o mesmo ideal, dentre eles, Arnaldo Jabor que dirigiu o filme **Tudo Bem (1978)**. Jabor apresenta neste longa-metragem o retrato de uma classe média alienada, fazendo uma crítica aos seus valores e problemas mesquinhos, enquanto uma parcela da população, que se apresenta bem diante deles, vive em completa miséria. O filme relata o convívio conflituoso entre os trabalhadores de uma obra e os moradores de um condomínio de classe média, lugar que vira uma espécie de cenário onde estão representados os mais diversos grupos de pessoas, evidenciando o abismo socioeconômico que existe entre suas classes sociais. A participação das duas empregadas domésticas, representadas pelas atrizes Zezé Mota e Maria Silvia, é muito importante para simbolizar a mensagem que o diretor quis passar sobre a visão que a classe alta tem das pessoas pobres, como quando a patroa Elvira (Fernanda Montenegro) acusa discretamente as duas funcionárias que trabalham para ela após alegar que o seu dinheiro está sumindo inexplicavelmente, um pensamento preconceituoso e estereotipado que julga as pessoas pela sua condição social ou racial.

Glauber Rocha escreveu em artigo sobre **Tudo Bem**, de Jabor, que o filme “é a casa Grande sendo invadida pela senzala sobre os olhares agitados da varanda”. E nas palavras do próprio diretor do filme, em entrevista ao programa Roda Viva, Jabor diz que em **Tudo Bem**:

A classe média, vai sendo corroída pela convivência com o povo, com os pobres, os operários, etc. e toda a espécie de retrato proposital da sociedade brasileira concentrada em lugar só, vai sendo elaborada pelo filme. Inclusive propositalmente esquemático. (Jabor, 1991)

Nos anos 1980 o Brasil entra em uma grave crise econômica em razão do crescimento da dívida externa, o cinema nacional sente as consequências da recessão e perde forças. Os diretores se distanciam das questões sociais, voltando-se para temáticas mais relativas ao indivíduo. “Parece que, nessa etapa, o coletivo fica em segundo plano fazendo emergir a dimensão individual das histórias e personagens.” (Souto, 2019) Não tivemos, nesse período, a manifestação de novos cineastas interessados em fazer um cinema reflexivo. Os filmes que

dão mais visibilidade para assuntos políticos e sociais são de autores já experientes e com uma bagagem proveniente do cinema novo, já que muitos filmes não foram dirigidos na época por conta da censura. Para citar alguns filmes relevantes desse período temos: **Eles Não Usam Black Tie (Leon Hirszman, 1981)**, **Memórias do Cárcere (Nelson Pereira dos Santos, 1984)** e o documentário **Cabra Marcado Para Morrer (Eduardo Coutinho 1984)**.

Após um longo período de instabilidade, em meados da década de 1990 o cinema começa a se reerguer depois de obter os benefícios provenientes de alguns incentivos fiscais destinados à cultura e devido a recuperação do cenário econômico brasileiro no Governo de Fernando Henrique Cardoso (1995 - 2003). Esse período ficou conhecido como Cinema da Retomada⁹, que se inicia em 1995. Alguns dos filmes que marcaram o início dessa fase foram: **O Que é Isso Companheiro (Bruno Barreto, 1997)**, **Central do Brasil (Walter Sales, 1998)** e **Cidade de Deus (Fernando Meireles e Kátia Lund, 2002)**. Apesar do incentivo na produção, um dos impasses para a consolidação do cinema nacional dessa época foi o baixo investimento na divulgação e circulação dos filmes, que fez com que poucas pessoas tivessem acesso às obras, gerando pouca bilheteria.

A partir dos anos 2000, os filmes que abordam as problemáticas relacionadas às classes sociais estão bem mais presentes no cinema, em número e expressividade. Isso nos leva a considerar que os problemas da sociedade brasileira, retratados desde a década de 60, continuam fazendo parte da vida da população de um modo geral. Podemos citar alguns filmes que tiveram grande repercussão nacional, como **Domésticas (Nando Olival e Fernando Meireles, 2001)**, **Santiago (João Moreira Sales, 2007)**, **Um Lugar ao Sol (Gabriel Mascaro, 2009)**, **O Som ao Redor (Kleber Mendonça Filho, 2012)**, **Casa Grande (Fellipe Gamarano Barbosa, 2015)** e, principalmente, o filme que escolhemos como objeto de estudo, **Que Horas Ela Volta (Anna Muylaert, 2015)**.

Filmes sobre a relação entre os patrões e empregadas domésticas têm sido fortemente representados nessa fase e de acordo com Souto (2019) “parece ter se constituído como principal reduto das relações de classe no cinema brasileiro hoje.”. Esses filmes relatam as experiências vividas pelas profissionais domésticas e nos explanam uma visão hierárquica que os patrões têm de suas empregadas e vice-versa, e como o convívio entre as pessoas de

⁹ Cinema da Retomada é a expressão usada para designar o cinema feito no Brasil entre 1995 e 2002, quando, após um período de quase estagnação, a estruturação de um sistema de incentivos fiscais favorece uma nova fase de fomento à produção cinematográfica. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível no link: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3742/cinema-da-retomada>.

posições sociais distintas gera um conflito de classe, que pode ser explicado pelas diferenças em seus padrões de vida, evidenciando a desigualdade que existe no país.

O filme **Casa Grande**, por exemplo, nos mostra como essas relações são postas em um contexto de crise financeira de uma família de classe alta no Rio de Janeiro. O próprio nome que dá título ao filme, “casa grande”, lugar onde moravam os senhores proprietários de terra no período colonial do Brasil, nos traz uma alegoria das estratificações sociais que ainda existem e que estão representadas no filme em forma de segregação social e econômica. O que o diretor do filme, Fellipe Barbosa, nos conta em seu longa é a história de uma família rica que começa a perder seus privilégios e se vê obrigada a mudar seus padrões de vida. As problemáticas nos são apresentadas sob olhar do personagem Jean (Thales Cavalcante) em meio aos seus conflitos cotidianos e nas relações com sua família, o pai Hugo (Marcello Novaes), a mãe Sônia (Suzana Pires) e a irmã Nathalie (Alice Melo). O drama levanta também questões sobre as relações entre patrões e empregados que estão repletas de preconceitos. Barbosa expõe diversas questões de forma bastante didática como quando é manifestada a opinião dos personagens sobre a política de cotas no ensino superior.

Apesar dos filmes citados durante esta apresentação do cinema brasileiro retratarem relações de alteridade relacionadas à luta de classes com uma latente preocupação em expor os problemas sociais de uma classe oprimida, os diretores responsáveis por esses trabalhos são em geral de classe média e não pertencem ao grupo de pessoas oprimidas que são representadas por seus personagens. Pelo contrário, o cinema é uma propriedade da burguesia, que usa o discurso do outro como meio de expressão, como afirma Bernardet (1985) em seu argumento sobre o “Outro de Classe” no livro *Cineastas e Imagens do Povo*:

O cineasta se curva diante do discurso do outro, diante do discurso de alguém das classes subalternas. Não é um discurso que ele provoque. É um discurso que se apresenta e que ele apresenta como autônomo. O desejo realiza-se: o outro de classe fala. (BERNARDET, 1985, p. 106).

O que está sendo manifestado é uma visão da classe alta sobre os problemas de outra classe. Essa avaliação de Bernardet se referia ao cinema feito na década de 1960 quando já abordavam as relações de classe, mas também se aplica ao cenário atual tendo em vista que o cinema continua sendo dirigido, em sua maior parcela, pela burguesia. Mas, não por isso, esses filmes podem ser considerados menos relevantes para uma análise da sociedade brasileira, pois é graças ao interesse desses diretores em utilizar da dramaturgia para comunicar seus ideais, de certa forma subversivos, que temos hoje um amplo material

cinematográfico sobre a realidade de classes no Brasil, ainda que as produções não sejam frutos do trabalho da classe operária.

5 Que Horas Ela Volta? e uma reflexão sobre o trabalho doméstico



Ficha Técnica

Direção: Anna Muylaert

Roteiro: Anna Muylaert

Produção: Fabiano Gullane, Caio Gullane, Débora Ivanov e Anna Muylaert

Direção de fotografia: Bárbara Alvarez

Direção de arte: Marcos Pedroso e Thales Junqueira

Montagem: Karen Harley

Elenco: Regina Casé, Camila Márdila, Karine Teles, Lourenço Mutarelli, Michel Joelsas e Helena Albergaria.

Duração: 1h e 54min.

Que Horas Ela Volta? É um filme brasileiro de gênero dramático que foi dirigido e roteirizado por Anna Muylaert e teve seu lançamento no ano de 2015. Idealizado e Planejado ao longo de 20 anos, o filme traz em sua concepção diversos assuntos que dizem respeito aos posicionamentos de classe da sociedade brasileira tendo como personagem principal uma empregada doméstica. A idealizadora do filme, Anna Muylaert é uma cineasta com um vasto repertório em programas de TV e cinema no Brasil. Ela trabalhou na década de 1990 com programação infantil na TV Cultura, roteirizando séries como **Castelo Rá-Tim-Bum** e

Mundo da Lua, é conhecida também pelos seus longas **Durval Discos** e **É Proibido Fumar** e costuma trazer em seu repertório cinematográfico temáticas de cunho social. O longa **Que Horas Ela Volta?** é seu filme mais popular, foi bastante aclamado pela crítica cinematográfica e recebeu algumas premiações dentro e fora do Brasil, dentre elas no festival de Sundance nos Estados Unidos, Festival de Berlim na Alemanha, Festival de Cinema de Lima no Peru, o Troféu APCA no Brasil e o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, com destaque para as representações de Regina Casé e Camila Márdila.

A trama do filme se passa em uma casa localizada no Morumbi, um bairro de classe média alta de São Paulo. A personagem central é a pernambucana Val (Regina Casé) que trabalha como empregada doméstica na casa de Bárbara (Karine Telles) e Zé Carlos (Lourenço Mutarelli). Val saiu de Pernambuco em busca de melhores oportunidades e teve que deixar a filha Jéssica (Camila Márdila) na sua cidade natal, aos cuidados de outras pessoas, tendo em vista que não poderia cuidar da filha enquanto trabalhava para sustentá-la financeiramente. Apesar da distância que Val manteve de Jéssica por longos anos, ela cuidou do filho dos patrões desde que ele era apenas uma criança, representando assim uma figura materna para Fabinho (Michel Joelsas) que demonstra ter muita afeição por ela, diferentemente do que demonstra ter por sua mãe biológica. Val transfere para Fabinho o afeto que não pode dar para sua filha, suprimindo também a ausência que Bárbara deixa para o filho. O filme tem como mote essa relação materna, mas está repleto de outras significações, principalmente no que se refere às diferenças de classes. Isso fica evidente quando a personagem Jéssica entra em cena. A partir do momento que a filha de Val resolve viajar para São Paulo com o intuito de prestar vestibular na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (FAU) as relações entre patrão e empregada começam a mudar. Jéssica acredita que finalmente vai poder morar com sua mãe até descobrir que terá que ficar na casa dos patrões de Val, onde ela trabalha integralmente. Jéssica apresenta uma personalidade que é o oposto de Val, mostrando-se uma menina questionadora, curiosa e com um senso crítico bastante apurado, por isso, sua estadia na casa gera inúmeros desavenças com os patrões, sobretudo com Bárbara e esse convívio conflituoso faz como que a jovem manifeste seu pensamento crítico em relação ao modo como ela e sua mãe são tratadas, mostrando que há uma segregação que antes de sua chegada não tinha sido percebida por Val.

Apesar de parecer, no primeiro momento, estar envolto em uma temática focada apenas para assuntos que compreendem a representação da figura materna, como o próprio título indica, o filme flerta com diversas questões que devem ser analisadas separadamente, pois ele está inserido em um contexto onde as relações sociais podem ser examinadas de

forma muito ampla. O filme nos apresenta uma narrativa sob a perspectiva de uma trabalhadora, e em diversas cenas temos como referência o espaço que ela ocupa dentro da casa. Observamos os personagens com um olhar da cozinha para a sala, o que significa que estamos percebendo os acontecimentos a partir do ponto de vista de Val e não dos patrões. É preciso levar essa ótica em consideração para fazer a análise no decorrer dos acontecimentos de todo o filme, pois não ela não foi definida por acaso. As questões de classe trabalhadas no filme tem como objetivo manifestar o pensamento da classe operária com relação à classe dominante.

Tomemos a frase do título como ponto de partida para entender que a questão do tempo na pergunta “Que horas ela volta?”, pode ser interpretada de forma diferente para Fabinho e Jéssica, dois personagens que representam classes sociais distintas, mas que fazem o mesmo questionamento com relação à volta de suas respectivas mães para a casa. Essa pergunta feita por Fabinho no início do filme nos faz entender que sua mãe é uma figura ausente, que trabalha para manter os padrões de vida elevados e que por isso precisa de Val para fazer o papel de babá, cuidando de Fabinho enquanto ela está fora de casa. Mas sabemos que apesar desse distanciamento de Barbará em algum momento é certo que ela volta para casa e para o filho. Já no caso de Jéssica o tempo que representa o retorno de sua mãe para sua cidade tem um significado muito diferente, pois Val não pode retornar para sua casa, nem ver a filha com frequência, já que precisou se dedicar integralmente ao trabalho doméstico na residência de outra família com a intenção de fazer com que Jéssica tivesse um futuro melhor que o seu. Essa “partida” de Val, que em muitos casos é tida como sem escolha, representa para Jéssica uma espécie de abandono materno, o que afeta profundamente a relação entre as duas, pois como podemos perceber durante o filme, Jéssica tem dificuldades de se referir a Val como sua mãe, chamando-a somente pelo nome.

Que Horas Ela Volta? nos mostra como é a relação de poder entre patrões e empregados dentro da realidade de uma classe de trabalhadores domésticos que, no Brasil, está concentrada em uma população principalmente formada por mulheres pobres e negras, reflexo de uma cultura patriarcal e racista. As normas de conduta que remetem ao período colonial e que ainda fazem parte da cultura do brasileiro também são elementos que estão simbolizados no filme, os quais iremos analisar neste trabalho.

O que vamos priorizar na abordagem deste trabalho é a forma como são representadas as questões que envolvem os conflitos de classe presentes no discurso das personagens de **Que Horas Ela Volta?**. Se analisarmos o filme com base nas teorias Marxista de classes, vemos que os signos que estão presentes na narrativa comprovam que ainda existe uma

divisão de classes muito marcante em nossa sociedade. Podemos dizer então, apoiados nos conceitos de luta de classe, que Val seria a representação do proletariado e seus patrões a representação da burguesia. A partir dessa avaliação iremos desenvolver uma análise dos discursos que envolvem a relação entre a classe dominante e a classe operária.

5.1 A representação do trabalho doméstico em *Que Horas Ela Volta?*

Val trabalha para a mesma família há muitos anos, exercendo diversas funções domésticas desde babá de Fabinho, como podemos perceber desde a primeira cena, quando Fabinho ainda é uma criança, mas Val também realiza atividades de cozinheira e zeladora da casa. Essa acumulação de funções das profissionais domésticas, que é naturalizada na sociedade brasileira, remete a uma histórica relação com a escravidão, onde as pessoas eram exploradas e obrigadas a trabalhar em condições precárias e estavam sempre disponíveis para seus senhores. Apesar da escravidão ter acabado oficialmente há mais de 130 anos, muitas mulheres que trabalham com serviços domésticos ainda estão sujeitas a condições de exploração que são análogas a esse período.

O exercício das funções domésticas ao longo dos anos faz com que Val tenha um certo grau de confiança e intimidade com proprietários da casa, fazendo parecer que ela desfrute de alguns privilégios e que os patrões sejam vistos como pessoas generosas, porém isso não condiz com a realidade já que seus direitos enquanto trabalhadora são, muitas vezes, ignorados. Os patrões, principalmente Fabinho, tentam demonstrar um sentimento de afeto e até usam expressões bastante comuns de serem reproduzidas como “você é praticamente da família”. Porém essa relação “familiar” entre empregador e empregada é algo que não é percebido no convívio diário, pois mesmo que Val trabalhe e more com seus patrões por tanto tempo eles nada sabem sobre sua vida pessoal ou seus interesses, nem mesmo o fato de que Val trabalha para sustentar uma filha que mora em outro estado. É perceptível que para Val também existe uma sensação de não pertencimento.

Diferentemente da afeição que Bárbara tenta transparecer, Val recebe um tratamento completamente indiferente e insensibilizado. Existem algumas situações que demarcam uma condição de subordinação dessas personagens que não pertencem à elite. O fato de não poder entrar na piscina, de não poder comer o mesmo sorvete que os patrões, ou até mesmo de não poder sentar à mesa dos patrões nos mostra que Val está longe de ser considerada parte da família.

Em 2013 foi publicada a proposta de emenda constitucional (PEC) nº72 que alterou o parágrafo 7º da constituição brasileira e que, posteriormente, foi assinada pela presidenta Dilma Rousseff em 2015. A PEC promoveu a ampliação dos direitos dos trabalhadores domésticos como seguro desemprego, definição de carga horária e pagamento de horas extras. Porém, como não existe uma fiscalização eficaz para assegurar que esses direitos estão sendo respeitados, muitas pessoas se submetem a trabalhar em condições precárias para não ficarem desempregadas. Isso não acontece em outros lugares do mundo como nos Estados Unidos ou na Europa onde os trabalhadores dessa categoria são valorizados, o que mostra que no Brasil ainda não resolvemos muitas questões sociais, principalmente relacionadas às diferenças de classe.

Na concepção marxista, o trabalho doméstico é considerado improdutivo, pois não produz mais-valia. Para Marx, o trabalho só é considerado produtivo quando produz lucro para o capitalista, como ele elucida na citação contida em *O Capital*, utilizada por Juliana Carla da Silva Gois em seu artigo *Os Fundamentos do Trabalho em Marx*:

A produção capitalista não é apenas produção de mercadorias, é essencialmente produção de mais-valia. O trabalhador produz não para si, mas para o capital. Não basta portanto, que produza em geral. Ele tem de produzir mais-valia. Apenas é produtivo o trabalhador que produz mais-valia para o capitalista ou serve à autovalorização do capital. (Marx, 1985a, p. 105)

Mesmo não sendo considerado produtivo, o trabalho doméstico tem uma enorme importância para o capital, pois é por meio de seu suporte que consegue-se manter um sistema de produção de valores que seria afetado sem a existência da profissional doméstica. Essa é uma característica marcante de opressão, principalmente das mulheres que exercem essas atividades, e em sua maioria são exploradas para que uma classe de trabalhadores não precise se preocupar com afazeres domésticos e continuem gerando riquezas e mantendo vivo o sistema capitalista, pois:

Imaginemos que todos os operários tivessem que cozinhar, lavar, passar e cuidar dos filhos depois da jornada de trabalho. Sem sombra de dúvidas, o dispêndio de energia seria tal que comprometeria sua saúde e seu rendimento na produção. É por isso que as trabalhadoras, ao padecerem da dupla jornada de trabalho, adoecem com mais frequência; sofrem maiores desgastes físicos e psíquicos. Portanto, o capitalismo não poderia suportar de modo equilibrado a generalização desse modelo. Ver-se-ia coagido a acolher uma diminuição na jornada de trabalho para que houvesse tempo e energia hábeis para a dupla jornada, ou então a patrocinar, pelos lucros do capital, as tarefas reprodutivas. (CORREIA; BIONDI, 2011)

É sabido que o trabalho doméstico terceirizado contribui para o crescimento da renda dos patrões, pois diminui os gastos com serviços extras, já que eles estão inclusos nas atividades da profissional doméstica. Porém, o lucro que os patrões têm com os benefícios

desses serviços não é distribuído de forma justa para os trabalhadores, que são de modo geral, mal pagos.

Antes de nos dedicarmos a análise do filme, iremos fazer uma breve apanhado teórico sobre semiologia e análise do discurso para nos ajudar a compreender todas as significações contidas nos diálogos das personagens e nos signos que influenciam os sentidos dos discursos que são construídos ao longo da narrativa.

6 Metodologia

A pesquisa que fizemos sobre o filme *Que Horas Ela Volta?*, foi inteiramente realizada por meio de uma análise das relações que se estabelecem entre os personagens do filme, fazendo assim, uma investigação minuciosa dos elementos contidos na película que remetem a luta de classes proposta pela teoria marxista. Por isso, o método que estabelecemos como ideal para fazer o estudo do nosso objeto foi a análise do discurso em sua perspectiva francesa. Optamos por uma abordagem qualitativa e pela metodologia da análise do discurso, pois consideramos que elas nos proporcionaram os meios mais adequados para uma ampla compreensão das intenções que a diretora Anna Muylaert se propôs a apresentar em sua obra.

Abordaremos neste capítulo os conceitos e autores que foram fundamentais para compreender como se constitui a análise que nos propomos a fazer do filme. Faremos também uma breve síntese sobre semiologia, pois também utilizaremos os princípios dessa ciência para entender como estão constituídos os signos presentes no filme. Posteriormente, elucidaremos a definição de discurso proposta, principalmente, por Michael Foucault (1996) em sua aula inaugural no Collège de France em 1970. Por fim, faremos uma apresentação sobre discurso cinematográfico trabalhado essencialmente por Christian Metz (1972).

6.1 Sobre Semiologia

No início do século XX, Ferdinand de Saussure, considerado o fundador da linguística moderna, elabora a teoria da semiologia, uma ciência que se ocupa dos estudos dos signos, sendo a linguística parte dessa ciência. O signo é um termo utilizado em uma enorme variedade de disciplinas, e existe uma certa dificuldade de se defini-lo, devido sua semelhança com outros termos que representam o significante, gerando uma certa ambiguidade. Porém, na linguística, Saussure delimita o termo signo à união entre significante e significado. Roland Barthes que mais tarde desenvolve o conceito de semiologia, afirma que ela é uma parte da linguística que “se encarregaria das grandes unidades significantes do discurso”. É a partir da linguagem verbal que podemos compreender outros sistemas de significação, pois é por meio dela que se realizam os processos significativos.

Para Barthes, o signo na semiologia é entendido de uma forma ampla e também é constituído por significantes e significados. Um signo, seja ele uma imagem, uma cena de

filme, um gesto etc., deve ser analisado, portanto, sem que haja a separação desses dois elementos. Ou seja, devemos analisar o que corresponde ao seu sentido denotado, a funcionalidade de algo enquanto objeto (significante), e, além disso, o seu sentido conotado, o conceito que ele representa na sociedade (significado).

O signo semiológico também é, como seu modelo, composto de um significante e um significado (a cor de um farol, por exemplo, é uma ordem de trânsito no código rodoviário), mas dele se separa no nível de suas substâncias. Muitos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imagens) têm uma substância da expressão cujo ser não está na significação: são, muitas vezes, objetos de uso, derivados pela sociedade para fins de significação: a roupa serve para nossa proteção, a comida para nossa alimentação, ainda quando, na verdade, sirvam também para significar. (Barthes, 2006. p. 44)

Temos no filme alguns conflitos que se desdobram em torno de signos que ainda representam uma definição de poder dentro da sociedade. Tomemos como exemplo a discussão que se desenvolve entre Val (personagem central da trama) e Jéssica (filha da empregada doméstica Val, jovem de personalidade e temperamento fortes, que não aceita a separação de classes, como faz sua mãe). Destaca-se um certo conflito entre as duas, a partir de um pote de sorvete, que é uma sobremesa apreciada pela família de Bárbara, e que também é objeto de desejo de Jéssica, mas que o é negado decididamente pela mãe. Para Val está convencionado que o sorvete que deve ser servido para os patrões não pode ser consumido por ela ou pela filha, que, por sua vez, devem comer o sorvete de uma marca mais popular e de menor valor, algo que parece ter sido acordado anteriormente entre ela e os patrões. No entanto, esse acordo não existe, nem sequer verbalmente, mas o posicionamento de Val com relação ao que pode ou não ser utilizado pela filha dentro da casa de seus patrões faz parte dos padrões de conduta que são seguidos e mantidos de forma subordinada pelos empregados, sem nunca serem questionados.

Podemos perceber que essa situação envolvendo a discussão sobre a proibição do consumo do sorvete está presente no filme como algo que representa e divisão de classes e ainda uma demonstração de poder dos patrões, pois o fato de Jéssica querer comer o mesmo sorvete que um grupo de uma classe mais elevada consome, significaria que ela estaria visando os mesmos direitos de consumo que o deles, o que é absolutamente repudiado pela burguesia. Dessa forma, o sorvete aparece como um signo, ora de superioridade (o sorvete do Fabinho, personagem vivido por Michel Joesas), ora de inferioridade, devendo ser consumido pelos (as) empregados (das) da casa.

O sorvete pode ser analisado, então, em seu sentido denotado apenas como uma sobremesa comum e ele é visto por Jéssica dessa forma, que não aceita o fato de não poder compartilhá-lo, no entanto, no contexto em que está inserido, ele representa um signo de algo que demonstra valores dentro de um espaço social e por isso, é causa de conflitos.

6.2 Sobre o Discurso

A análise do discurso é desenvolvida por diferentes linhas de pensamento, dentre as quais duas são mais frequentemente trabalhadas: A análise do discurso Anglo-Americana, que abrange os estudos textuais e suas finalidades de interação e comunicação, e a análise do discurso francesa (AD) que, dentre outras coisas, destaca as múltiplas possibilidades significativas.

Escolhemos para esse trabalho utilizar como proposta metodológica a corrente francesa de análise do discurso, pois procuramos entender como os discursos se constroem em suas diferentes condições de produção de sentido. Por isso, na análise de discursos que trabalharemos, apesar de não abrir mão dos estudos da língua, é muito mais ampla do que em sua perspectiva apenas linguística. Utilizaremos como referencial teórico para essa abordagem, os conceitos dos autores Michel Foucault (1996), Eni Orlandi (2015) e outros.

A chamada escola francesa de análise do discurso foi associada a uma herança intelectual europeia, principalmente da França, que surgiu na década de 1960. A AD aborda o discurso como um fenômeno que se articula com diferentes áreas do conhecimento, estando diretamente relacionada à Linguística, ao Marxismo e à Psicanálise. Podendo se manifestar das mais diferentes formas como na moda, na arquitetura, no cinema, através de gestos, sons etc. O discurso demonstra a relação do sujeito com o mundo, sobretudo em aspectos sociais e políticos.

A linguista Eni Orlandi diz que “o analista de discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade”. Isso implica levar em consideração todos os processos necessários para a produção de sentidos, sejam relacionados à história, às ciências sociais, ou à linguística. É preciso ter uma visão ampliada do discurso para se conceber o sentido:

Por esse tipo de estudo se pode conhecer melhor aquilo que faz do homem um ser especial com sua capacidade de significar e significar-se. A análise de discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem

e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana. (Orlandi, 2015, p 15)

Para o filósofo Michael Foucault (1996) a formação do discurso se apresenta a partir de procedimentos externos de controle. Os procedimentos de exclusão. São eles: sistema de interdição de linguagem; o procedimento de separação, que se trata do discurso verdadeiro e discurso falso; e a vontade de verdade. Além disso, existem alguns mecanismos internos de controle do discurso como o princípio do autor, da disciplina, de rarefação do discurso, dentre outros. Métodos que, segundo Foucault, estabelecem valores e exercem uma formação de poder na sociedade.

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.” (FOUCAULT, 1996, p. 8-9)

De acordo com Foucault o procedimento de exclusão mais evidente na sociedade é o de **interdição**, no qual ele defende que não se pode falar sobre qualquer coisa em qualquer circunstância. Na verdade, existem três tipos de interdições que se entrelaçam: o tabu do objeto, em que é proibido falar sobre alguns assuntos; o ritual da circunstância no qual existe, estabelecido, um certo tipo de ritual em que alguns assuntos tendem a ser censurados dependendo da ocasião ou do local; e o direito exclusivo da pessoa que fala ou seja, o direito de se falar sobre determinados assuntos está restrito a um número delimitado de sujeitos privilegiados. Essas interdições, portanto, revelam também um discurso, pois aquilo que está oculto também deve ser analisado. “Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder.” (p. 10). Foucault considera que o discurso não é somente aquilo que manifesta ou oculta o desejo, mas também está diretamente relacionado com o motivo pelo qual se busca o poder. Ou seja, o discurso também é aquilo pelo qual se luta, como no diz o autor, em seu livro/aula *A Ordem do Discurso*: “(...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar” (idem).

Quando fala nos procedimentos de **separação e rejeição**, Foucault (1996) nos traz a representação da oposição entre razão e loucura. As pessoas consideradas loucas são

rejeitadas pela sociedade e não têm o direito de discursar sobre determinados assuntos, assim como não podem participar de momentos em comunidade, sendo então excluídas por não estarem dentro dos padrões da normalidade ou por não seguirem as normas já estabelecidas.

A **vontade de verdade** é o sistema que regula o modo como o conhecimento é conduzido e aplicado na sociedade. Aqui, como nos outros procedimentos de exclusão, os discursos são sustentados por instituições que visam a manutenção de seus interesses. Muitas vezes os discursos são replicados de forma inconsciente por aqueles que seguem as práticas de gerenciamento de conhecimento que estão de certa forma legitimados. Foucault acreditava que essa vontade de verdade se impõe sobre os outros discursos e exerce sobre eles uma pressão em que se está inserida uma certa dose de violência.

No filme **Que Horas Ela Volta?**, o discurso reproduzido pela personagem Val é completamente marcado por uma vontade de verdade que foi imposta à ela, baseada em um senso comum que privilegia a elite em detrimento da classe operária. Isso reflete todo o passado de submissão que ela viveu como empregada doméstica ou, provavelmente, até mesmo antes, pois segundo ela, *“certas coisas as pessoas já nascem sabendo”*. O que está implícito em sua fala é a formação histórica de um discurso de submissão que se perpetua através de diferentes vozes ao longo da história. Podemos perceber como funciona o sistema de manutenção dessa verdade pré-estabelecida e autoritária quando Val tenta replicar esses “conhecimentos” para sua filha, que, por sua vez, não aceita a maneira como os patrões a discriminam. Fazendo isso, Val não está apenas reproduzindo de forma inconsciente um discurso que não é de sua classe, mas está defendendo os interesses de outra classe e se submetendo a um modelo de sociedade em que uma minoria exerce o senso crítico sobre questões sociais e que não possuem uma consciência de classe. Para ela não existe outro modo de compreender sua posição social perante a elite, pois nunca foi lhe apresentada outra forma, de pensar os seus direitos como cidadã. Isso nos leva novamente a teoria marxista com seu conceito de alienação:

Alienação no sentido que lhe é dado por Marx, ação pela qual (ou estado no qual) um indivíduo, um grupo, uma instituição ou uma sociedade se tornam (ou permanecem) alheios estranhos, enfim, alienados aos resultados ou produtos de sua própria atividade (e à atividade ela mesma), e/ou à sua natureza na qual vivem, e/ou a outros seres humanos, e – além de, e através de, também a si mesmos (às suas possibilidades humanas constituídas historicamente). (Dicionário do Pensamento Marxista, 1993, p. 19-20)

Dessa maneira, concluímos com Marx que a alienação é sempre da pessoa em relação a si mesma. E é exatamente isso que observamos na personagem Val, o que pode ser facilmente detectável em todo o seu discurso. Alguns enunciados são bem mais explícitos (como o já referido aqui “*tem coisa que gente já nasce sabendo*”). Observa-se nesse enunciado que o mesmo é extremamente polifônico, pois está constituído por vozes que vêm da cultura, da história, e a personagem sequer se dá conta disso. A polifonia, conceito bakhtiniano diz respeito a presença de diferentes vozes no discurso.

Orlandi (2015) afirma que a memória faz parte da produção de um “interdiscurso”, o que ela define como aquilo falado antes, em outro lugar, de forma independente. Todo discurso implica em uma formação e sintetização de várias vozes que o precede. Portanto, a produção de sentidos é composta por língua e história. O que é dito no discurso representa uma reprodução de algo que já foi estabelecido para um grupo de pessoas ou instituições que estão de alguma forma garantindo a disseminação dos seus interesses.

O dizer não é propriamente particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também é dito nas nossas palavras. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele, por isso é inútil, do ponto de vista discursivo, perguntar para o sujeito, o que ele quis dizer quando disse ‘x’ [...]. O que ele sabe não é suficiente para compreendermos que efeitos de sentidos estão ali presentificados. (Orlandi, 2015, p. 32)

Desse modo, no que se refere a análise do discurso é preciso levar em consideração diversos aspectos que estão inseridos ou excluídos no discurso, qual a ênfase que está sendo empregada e como ele pode ser comparado com outros discursos. Dessa forma a análise deve ser feita a partir de uma contextualização social levando em consideração a interação que o sujeito tem com a produção do sentido. “A análise do discurso visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos.” (Orlandi, 2015)

Jacqueline Authier-Revuz (1990), remetendo à teoria de Mikhail Bakhtin sobre enunciação¹⁰, afirma que nenhum discurso é originalmente neutro ou está isento do que já foi dito anteriormente. Para a autora, existe um dialogismo que está relacionado à interação dos diálogos entre os interlocutores e também no interdiscurso, que é formado pela perspectiva de outras vozes. Seja de forma espontânea ou conduzida, “toda fala é determinada de fora da

¹⁰ BAKHTIN, Mikhail-Voloshinov [1929]. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1986.

vontade do sujeito” (Authier-Revuz, 1990, p 26). Essa pluralidade de enunciados presentes na construção dos discursos é chamada de heterogeneidade enunciativa.

Sempre sob as palavras, ‘outras palavras são ditas’: É a estrutura material da língua que permite que, na linearidade de uma cadeia, se faça escutar a polifonia não intencional de todo discurso, através da qual a análise pode tentar recuperar os indícios da ‘pontuação do inconsciente’. (Authier-Revuz, 1990, p. 28)

As heterogeneidades enunciativas compreendem duas estruturas diferentes da organização do discurso: a heterogeneidade mostrada e a heterogeneidade constitutiva. Ambas estão relacionadas ao modo como o discurso do Outro está presente na formação de um novo discurso.

Heterogeneidade constitutiva do discurso e heterogeneidade mostrada do discurso representam duas ordens de realidades diferentes: a dos processos reais de constituição dum discurso e a dos processos não menos reais, de representação num discurso, de sua constituição. (Authier-Revuz, 1990, p. 32)

Na heterogeneidade mostrada as marcas do discurso do Outro podem ser identificadas e aparecem de forma explícita, direta ou indiretamente. Elas são detectadas por meio de aspas, citações, alusões, ironias, dentre outros recursos em que é possível reconhecer claramente uma polifonia, ou seja, a junção das diferentes vozes, que são utilizadas pelo interlocutor para a construção de sentido do seu discurso.

A heterogeneidade constitutiva não apresenta o discurso do outro de uma forma explícita. A polifonia está presente, porém indetectável, pois não seria possível descobrir a sua origem ou identificar suas transformações ao longo da história. Aqui, o sujeito reproduz um discurso inconscientemente, pois apesar de parecer que as escolhas das palavras são de algum modo originais, nenhum sujeito é produtor de um discurso que não tenha interferências do que já foi dito anteriormente por outras pessoas.

Assim, apoiados nos conceitos citados anteriormente podemos concluir que todos discursos trazem implícito em sua produção de sentido infinitas vozes que foram assimiladas com o passar do tempo e que, de um modo geral, não podem ter sua origem identificada claramente.

6.3 O discurso cinematográfico

Para realizarmos uma análise do discurso do filme **Que Horas Ela Volta?**, iremos trabalhar em algumas cenas do filme onde estão presentes os signos que indicam um conflito de classes entre as personagens. A análise se desenvolverá a partir dos discursos presentes nos signos que foram dispostos para a construção de sentido do filme. E para nos ajudar a entender o sentido expresso em cada cena utilizaremos o conceito de conotação e denotação do teórico estruturalista Christian Metz (1972) baseado em seus estudos sobre a semiologia do cinema.

A narração cinematográfica tem a função de conduzir a sequência temporal sem fazer perder o sentido da obra. Além disso, leva-se em consideração a impressão da realidade, que é a percepção do espectador diante de um filme e o convencimento de que o que está sendo visto é realista. Metz explica que:

Este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para os filmes ‘realistas’. Uma obra fantástica só é fantástica se convencer (senão é apenas ridícula) e a eficácia do realismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como a ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido inventado. (Metz, 2016, p17-18)

Segundo Metz, o cinema é uma linguagem cujos métodos de estudo podem ser trabalhados de acordo com o sistema utilizado nos estudos da linguística. Deste modo, pode-se considerar que a imagem cinematográfica (equivalente à frase falada para os linguistas) é o significante; e a representação da imagem e tudo aquilo que ela conceitua é o que se define como significado. Com isso, a combinação de uma sequência de imagens dispostas de maneira coerente representa um “segmento complexo de discurso”.

A imagem é sempre-logo uma imagem, ela reproduz na sua literalidade receptiva o espetáculo significado do qual ela é significante; assim, ela é suficientemente o que ela mostra para não ter que significá-lo, se se tomar o termo no sentido de *signum facere*, fabricar especialmente um signo. Muitas características opõem a imagem fílmica a forma preferida que tomam os signos – arbitrária, convencional, codificada. Isso decorre de que logo de início a imagem não indica senão ela própria, ela é a pseudopresença do que ela mesma contém” (Metz, 2016, p.93- 94)

Metz afirma que a semiologia do cinema pode ser concebida como um estudo sobre os sentidos de denotação e conotação, termos que são originalmente utilizados nos estudos da linguística, mas aplicados também na análise cinematográfica. Ambas as significações são igualmente importantes para a compreensão dos discursos. Para o teórico, o estudo semiológico de um filme terá progredido quando abordar ao mesmo tempo tanto as significações denotadas como as conotadas. A expressão conotada tem, portanto, um sentido mais amplo, mas surge, em todos os casos, a partir do sentido denotado. O discurso no cinema não pode ser entendido apenas através das falas das personagens, mas deve ser analisado em todos os elementos que constituem a cena (figurino, iluminação, montagem etc.)

7. Análise Fílmica

Faremos a partir deste capítulo, a análise do discurso que está contido no filme **Que Horas Ela Volta?**. Os discursos serão segmentados em concordância com os signos onde identificamos a presença da distinção de classes pelos personagens do filme. Os subcapítulos não seguirão necessariamente a ordem cronológica da narrativa, mas estão organizados de acordo com as cenas em que estão presentes os discursos referente a cada signo analisado. Durante as análises, reforçamos alguns conceitos já explicitados aqui para ajudar o leitor a refletir sobre os problemas levantados em cada cena que remetem ao nosso objetivo.

Ao longo da estruturação da análise, as cenas que utilizaremos como exemplo serão descritas fielmente a fim de proporcionar uma melhor percepção do que será exposto a partir das observações feitas. Quando necessário, os diálogos entre os personagens também estarão descritos de acordo com o roteiro do filme. As cenas estão numeradas e terão o indicativo de do minuto em que é possível acompanhá-la no filme. Iniciaremos com a análise dos discursos que estão presentes em torno do signo da piscina, que é um dos mais representativos e está presente em vários momentos do filme, desde a primeira cena, até culminar em um dos momentos que considero como o mais significativo para o desfecho da personagem Val, o qual será analisado no capítulo seguinte.

7.1 O signo da Piscina

Cena 1 (02'): Na parte externa da casa, Val aparece vestida com seu uniforme, exercendo a função de babá e observando Fabinho (nessa primeira cena seu personagem ainda é uma criança) brincar na borda da piscina em uma ampla área de lazer, com vasto espaço verde, vários brinquedos ao redor e com a presença da cadela Meg. Ao entrar na piscina, Fabinho pede, gentilmente, que Val também entre com ele para nadarem juntos. Imediatamente ela responde com um certo tom de brincadeira: *“Eu nadar? E eu tenho Maiô pra nadar?”*.

A Piscina da casa onde Val trabalha é um signo que está presente em diversos momentos no filme e que tem uma representação muito importante no que se refere aos princípios que Val sustenta sobre sua posição social e o que é ou não permitido em seu trabalho. Temos nessa cena de abertura a primeira manifestação do pensamento de que existem determinados lugares na casa que não podem ser ocupados por todos, ou pelo menos pelas pessoas que não pertencem à classe alta. No primeiro momento, essa frase que Val

utiliza para justificar o motivo de não poder entrar na piscina com Fabinho pode ser compreendida de forma denotada. Ou seja, ela provavelmente não entra na piscina para brincar com Fabinho, pois não tem roupa de banho adequada. No entanto o que está implícito em sua fala e que fica evidente no decorrer do filme é que a justificativa utilizada por Val para não entrar na piscina é uma desculpa que ela criou para usar em ocasiões que fosse necessário negar um pedido como o de Fabinho, pois na concepção, que tem como empregada doméstica, existe uma conduta que impede que ela utilize ou consuma algo que pertence aos seus patrões, mesmo que aquilo seja de toda forma oferecido.



Em uma outra cena, mais à frente na narrativa, a piscina é mais uma vez exposta como um signo que conota o poder da classe dominante e isso está principalmente evidenciado no discurso de Val como podemos ver a seguir:

Cena 2: (59') Val está regando as plantas na área externa da casa enquanto conversa com sua filha sobre o acidente de carro que Bárbara sofreu (acontecimento que não é encenado, mas está presente na narrativa pelo diálogo dos personagens). Jéssica e Val estão ao redor da piscina discutindo sobre o assunto e em determinado momento a filha pergunta:

- Como é que eles fazem pra deixar essa água tão limpinha hein, Val?
- Não vá olhando pra essa piscina não, Jéssica. Isso aí né pra teu bico não.
- Não falei nada.
- Não falou, mas pensou que eu sei. Tá ouvindo?
- Tu nunca nadou aqui não?
- E eu vou nadar na piscina da casa dos outros, gente?
- Nunquinha?
- Nunquinha! E se um dia eles lhe chamarem pra cair nessa piscina, tu vai dizer: “não tenho maiô, não posso”. Compreendeu?
- Entendi.

Nessa cena, fica explícito, no discurso de Val, que a piscina é um espaço em que somente os patrões (representantes da elite burguesa) têm o direito de acessar, como expomos no primeiro momento da análise. Mas, isso não se dá somente pelo fato de que a Piscina não pertence à Val, como ela defende em sua explicação: “*E eu vou nadar na piscina da casa dos outros?*”. Essa recusa tem haver com a sua posição social, como ela mesmo demonstra em sua fala nesse mesmo trecho que destacamos: “*Isso aí né pra teu bico não.*” Aqui ela realmente nos mostra qual o motivo de não aceitar o convite de usar a piscina, pois o que está presente em seu discurso quando ela diz que a piscina não é para o bico de Jéssica é que ela não faz parte da mesma classe dos patrões e por isso não tem os mesmos privilégios. Muitos anos se passaram desde a primeira cena, quando Fabinho ainda era criança, mas Val mantém a mesma posição de recusa, inclusive ela emprega a mesma justificativa em seu discurso: “*Se um dia eles lhe chamarem pra cair nessa piscina, tu vai dizer: não tenho maiô, não posso.*” No entanto, o que vemos no diálogo transcrito acima é uma tentativa de disciplinar Jéssica para que não haja problemas quanto ao comportamento que ela espera da filha e, por isso, transmite seu conhecimento para que Jéssica siga as mesmas regras.

Logo após o diálogo entre as duas personagens, um fato envolvendo a piscina vai acarretar em uma problemática que revela o discurso excludente de outra personagem de grande importância para o enredo do filme. Isso acontece, pois Fabinho e seu amigo Caveira aparecem em cena e entram na piscina. Val se retira para receber Bárbara que chegava do hospital. Caveira pergunta se Jéssica vai entrar na piscina com eles e ela logo responde que não tem maiô, assim como Val lhe havia orientado. Mesmo assim, os garotos empurram ela para dentro da piscina e os três parecem se divertir lá dentro, mesmo que por pouco tempo. Nesse instante em que os três caem e brincam na piscina, a diretora do filme decide usar um recurso de diminuir a velocidade do vídeo para acentuar as reações dos personagens na cena e isso demonstra mais claramente o contentamento dos três personagens naquela situação, em especial de Jéssica. Porém, a alegria de Jéssica dura pouco, pois Val imediatamente aparece para lhe retirar de lá.

O fato de Jéssica ter desobedecido a essa regra da casa, mesmo que sem intenção, é condenado não só por Val, mas Bárbara também demonstra grande aborrecimento. Agora vemos como se apresenta o discurso da patroa sobre o comportamento da filha da empregada. Bárbara considera tão inadmissível que Jéssica tenha entrado em sua piscina que ela decidiu esvaziá-la, alegando posteriormente que tomou essa decisão por ter visto ratos no local. A atitude de Bárbara nos prova que seu discurso de exclusão referente à Jessica é também muito

forte, pois de certa forma compara a garota com os ratos, que evidentemente nunca estiveram dentro da piscina.

Cena 3 (64') Após o mergulho de Jéssica na piscina, Val e a filha saem da casa e estão andando com a cadela Meg pela vizinhança. As duas comentam sobre o ocorrido e Jéssica confronta o posicionamento de Val no diálogo que se desenvolve a seguir:

- Mas tu fizeste de tudo para ele lhe jogar na piscina.
- Tu não tava nem vendo, Val. Sabe nem o que tá falando. Tô te falando que eu quero sair daqui entendesse?
- É melhor mesmo
- Num falei, desde o início...
- Isso não tá dando certo não.
- Não tá mesmo não, e eu avisei. Não sei onde é que tu aprendeu essas coisas, ficar falando: “não pode isso, não pode aquilo”. Tava escrito em livro, como é? Quem te ensinou? Tu chegou aqui e ficaram te explicando essas coisas?
- Isso aí ninguém precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo, o que é que pode e o que é que não pode. Tu parece que é de outro planeta.

Esse diálogo entre as personagens nos coloca diante das características que marcam as personalidades das duas em vários momentos do filme. O embate que envolve mãe e filha se dá pelo fato de que Jéssica não aceita as imposições de Val sobre como se comportar dentro da casa dos patrões. Enquanto que, para Val, os modos de Jéssica não condizem com sua posição social e por isso devem ser reparados. No diálogo, a fala de Jéssica representa uma nova perspectiva sobre as normas que fazem parte do discurso excludente de Val, pois ela não está inserida na “bolha” em que Val se encontra e não faz sequer menção de aderir suas ideias. Pelo contrário, Jéssica nem ao menos consegue compreender de fato o discurso da mãe e por isso, pergunta: *“Não sei onde é que tu aprendeu essas coisas, ficar falando: ‘não pode isso, não pode aquilo’. Tava escrito em livro, como é? Quem te ensinou?”*. Percebemos a heterogeneidade no discurso de Val quando ela responde dizendo: *“Isso aí ninguém precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo”*. Obviamente ela não nasceu sabendo o que pode ou não pode fazer, mas está presente em sua enunciação diversas vezes que não podem ser identificadas, mas que fomentam o seu discurso. E essas vezes que Val transmite em seu discurso são de uma classe que ela não pertence, mas passou a defender, pois vive em um estado de alienação.

7.2 Aniversário de Bárbara

Cena 4 (22') Ao som de uma trilha sonora de MPB, pessoas interagem umas com as outras em uma comemoração enquanto Val percorre os cômodos do ambiente interno da casa

dos patrões segurando uma bandeja com canapés e servindo os convidados do aniversário de Bárbara. Quase todos eles ignoram a existência de Val enquanto ela trabalha na festa através das expressões corporais e faciais, Val demonstra estar deslocada naquele ambiente e ela só interage com alguém quando serve a mesa em que Fabinho está com seus amigos. Em um segundo momento, Val está na cozinha preparando a bandeja de café para servir aos convidados e quando ela sai, a câmera permanece com o foco na porta da cozinha, por onde ela passou, e poucos segundos depois Val entra novamente sendo empurrada por Bárbara que pede para que ela troque a louça que está segurando por uma de madeira branca da Suécia e depois de dar essa ordem sai da cozinha. Val parece não entender porque não pôde servir o café na cafeteira que estava usando, ficando por um tempo reflexiva e a cena é finalizada.

Fica evidente na cena do aniversário de Bárbara que Val é uma figura praticamente “invizibilizada” pelas pessoas que estão presentes no ambiente. Ela serve os convidados que parecem não perceber sua presença, nem sequer olham em sua direção quando ela passa servindo a comida. O único momento em que Bárbara interage com Val, mesmo que de forma grosseira, é para repreendê-la sobre o tipo de louça em que está sendo servido o café, pois Val decide usar um conjunto de xícaras que ela havia dado de presente para a patroa o qual ela se envergonha e faz com que seja trocado por uma louça que ela julga ser melhor apresentada aos seus convidados. Essa atitude demonstra o quão fúteis são as preocupações em querer imprimir um status de superioridade e ostentação e em contrapartida, despreza o trabalho realizado pela funcionária.



Essa cena, apesar de não ter muitos diálogos, foi escolhida para análise porque retrata muito bem o tipo de relação que Val tem com a patroa e como isso representa uma relação

muito mais ampla do que simplesmente entre patrão e empregado, já que o que está representado é na verdade uma oposição entre duas classes diferentes. Percebemos também, através dessa passagem do filme, o quanto o trabalho de Val é desprezado pela elite burguesa, até mesmo por Bárbara.

O fato de Val trabalhar de forma integral, tendo que aceitar fazer atividades extras sem remuneração, como na cena descrita acima, demonstra uma violação dos seus direitos. Estar pronta para servir os patrões sempre que for solicitado, faz com que ela não tenha descanso nem remunerações adequadas às atividades que são exigidas, desrespeitando inclusive sua privacidade. Estariam, então, as trabalhadoras que se encontram nessa posição, submetidas a uma exploração da sua força de trabalho. Elas têm horário para acordar a fim de servir os patrões, mas não tem hora para dormir, pois devem estar sempre à disposição para atender as necessidades dos outros.

7.3 O quarto de Val

Cena 5 (27') Val reencontra Jéssica após muitos anos separadas e as duas estão em um ônibus à caminho de casa. Val apresenta São Paulo pela janela do ônibus e as duas começam um diálogo sobre a estadia de Jéssica na cidade:

- Eles estão doidos para lhe conhecer, tão numa ansiedade. – Val comenta com Jéssica
- Eles quem?
- Dona Bárbara, Dr. Carlos... Fabinho, o povo todo.
- Depois a gente marca um tempinho pra ir lá, né?
- Não, Já tamo indo.
- Eu acabei de chegar, Val, tô cansada, depois a gente marca com um tempo direitinho aí eu vou lá...
- Não, mas nós tamo indo agora pra lá, oxente, eu moro lá.
- Como assim tu mora lá, Val? Ta me levando para a casa dos teus patrões?
- Eu moro no serviço, já falei, moro no serviço.
- Tu mora no quartinho dos fundos da casa deles?
- Tu vai adorar Fabinho.
- Pelo amor de Deus, não tô acreditando nisso não.
- Te acalma, te acalma.
- Tu ta me levando pra casa dos outros?

Jéssica faz a primeira crítica com relação ao trabalho de Val, quando refere-se o lugar onde ficará hospedada de “*quartinho dos fundos*”, em alusão ao quarto de empregada, um cômodo específico da casa que é normalmente construído para ser utilizado pelas empregadas domésticas e que não dispõem de nenhum tipo de conforto.

Podemos perceber algumas características de um passado escravocrata se analisarmos o quarto de Val com atenção. Ele realmente fica nos fundos da casa, mais precisamente dentro de uma área de serviço isolado dos outros quartos. É um local apertado, que não tem nenhum conforto nem mesmo ventilação. Esse é um cenário muito comum na realidade brasileira e que pertence a arquitetura das casas de classe média e alta onde são construídos esses cômodos que na maioria das vezes não possuem sequer uma janela. Isso é uma herança do período colonial tendo em vista a relação que esse lugar da casa tem com a senzala¹¹. Porém essa condição é algo que, para Val, não é percebida como um problema ou como condição que precise mudar, pois ela parece estar habituada a viver de uma forma subordinada e não compreende que sua relação com os patrões é baseada numa condição de opressão e desrespeito.

Outra situação do filme que faz referência ao quarto de Val é, na verdade, o que seria o oposto do quarto da empregada. Estamos nos referindo ao quarto de hóspedes, que é equipado com tudo o necessário para uma estadia confortável, bastante espaço, uma cama macia, ar condicionado e suíte. Ao contrário do que vemos no lugar em que Val tem que dormir todos os dias, sem espaço para se locomover, sem ventilação, com mosquitos e uma cama desconfortável. Podemos fazer uma comparação entre o quarto dela e o de hóspedes ao assistir no minuto (29'), onde ela mostra seu quarto para Jéssica, e depois assistir a cena que vamos analisar a seguir. Ficará notório a ausência de importância que Val tem naquela residência, pois um quarto que quase nunca é ocupado tem uma enorme zelo por parte dos patrões enquanto que o quarto da pessoa que mora com eles há vários anos e que cuida de toda a família, não tem a menor sinal de dignidade.

Cena 6 (35') Depois que chega de viagem e conhece os patrões de Val, Jéssica é levada por José Carlos para conhecer os cômodos da casa. Jéssica fica impressionada com a arquitetura do lugar e se admira por todos os quartos serem suítes. Na ocasião em que está vendo o quarto de hóspedes, ela questiona ao patrão de Val se vai ficar nele enquanto estiver residindo na casa. O quarto em questão tem um espaço muito mais amplo e confortável do que o lugar onde Val dorme e é onde Jéssica diz que seria mais adequado para poder estudar para o vestibular. Mas essa decisão não é aprovada por Val, que logo rebate o pedido da filha sobre ocupar o quarto de hóspedes e diz: *“Que é isso, tá doida? Perdeu o juízo?”*. Então, para Val o fato de Jéssica ocupar o quarto de hóspedes é considerado uma insensatez, ou até mesmo loucura visto que o lugar que estava reservado para ela e o único apropriado para

¹¹ Alojamento que, nas antigas fazendas ou casas senhoriais, abrigava os escravos. In: Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro. Objetiva, 2009. p.1730

alguém de sua condição, seria o quarto da empregada. Mas a filha de Val já tinha caído nas graças de José Carlos e ele concorda que Jéssica use o quarto de hóspedes. Bárbara também não concorda com a decisão, mas aceita a contragosto como observamos em sua reação, manifestada pela expressão facial e pelo modo como ela bate a porta de seu quarto com a violência de quem está muito inconformada.

7.4 O signo da Faculdade

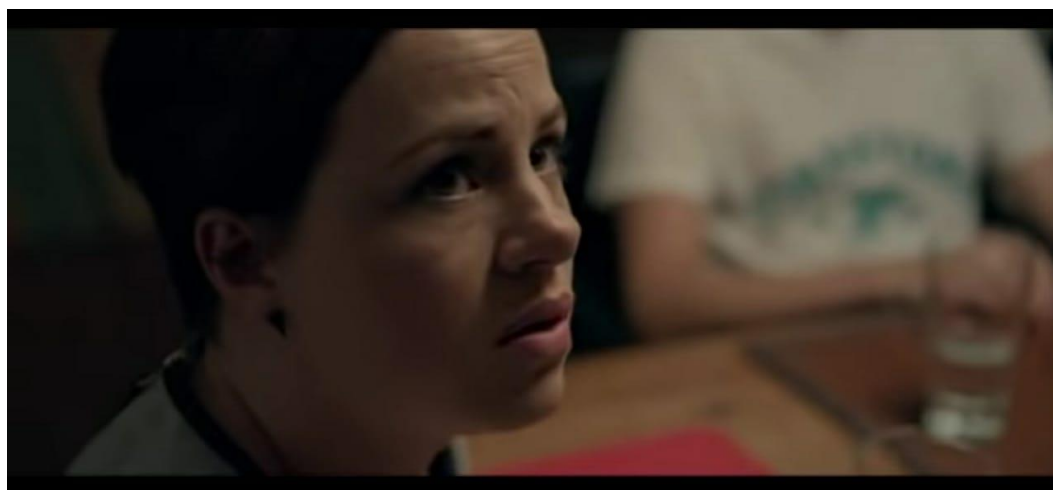
Bárbara, José Carlos e Fabinho estão sentados à mesa após a refeição, cada um tem a mão um celular e não interagem entre si, até que Barbara questiona se Fabinho e José Carlos ainda vão comer. Após a negativa de ambos, Val é chamada para retirar os pratos da mesa e Bárbara questiona se Jéssica já chegou de viagem, pois está “curiosa” para conhecer a filha de Val. Jéssica entra e logo é cumprimentada por todos. A partir desse momento se inicia um diálogo de boas-vindas e logo em seguida temos algumas manifestações que revelam uma diferença de classe entre as personagens, como podemos verificar a seguir:

- Sua mãe disse que você veio fazer vestibular, é isso? — Pergunta Bárbara para Jéssica.
- É.
- Para que que você vai fazer?
- Arquitetura.
- Na FAU? – Fabinho indaga surpreso.
- É, na FAU.
- Que é dona Bárbara, qual é o problema? – Val questiona com um tom de preocupação após perceber a reação de Bárbara com a resposta de Jéssica
- Não, é que a FAU é uma das faculdades mais difíceis de entrar – Responde Fabinho.
- É difícil, é dona Bárbara? – pergunta Val.
- É, é bem concorrido.
- Tô sabendo. – Jéssica responde
- Mas a escola lá era boa? – pergunta José Carlos.
- O ensino de lá? Não, não era muito bom não.
- Ai, tadinha! – responde Bárbara, demonstrando lamentação.
- Mas eu sempre tive ajuda né, aí eu conheci um professor de história, João Emanuel, que me ajudou bastante.
- Ele ajudou como, como que ele ajudou?
- Ah, ele tinha uma visão muito crítica das coisas, então ele passou pra gente assim, umas coisas bem importantes, pra gente pensar, né?! Botou nossa cabeça pra funcionar, fez grupo de teatro...
- E por que arquitetura? Por que você escolheu?
- Ah, tem um monte de coisa assim, que eu penso que... eu sempre gostei de desenhar, estão já é uma facilidade e aí eu tenho um tio empreiteiro, que é o tio Adejar... e aí eu ajudei ele e aprendi muita coisa também, aí fiz planta, fiz um planta de uma casa lá que até construíram. Eu acho que é importante eu ter um diploma e eu acredito que arquitetura é um instrumento de mudança social.

– Tá vendo, o país tá mudando mesmo né, Bacana. – Conclui Bárbara após a resposta de Jéssica.

Vemos nessa cena de apresentação de Jéssica para a Família dos patrões alguns comentários e expressões que significam um preconceito da elite perante a condição social em que Jéssica está inserida. O espanto de Fabinho e Bárbara quando descobrem que Jéssica quer prestar vestibular para Arquitetura é uma demonstração de que existe um descrédito de que pessoas com menor poder aquisitivo possam ingressar na faculdade em cursos que são muito concorridos, como é o caso de arquitetura. A família subestima a capacidade de Jéssica conseguir entrar na faculdade de Arquitetura.

Ao assistir a cena através de uma tela de cinema ou por outro meio de reprodução em vídeo, prestando atenção em todos os seus detalhes, vemos que o discurso não se manifesta somente no diálogo propriamente dito pelos personagens, mas também pelos gestos, pelas expressões faciais e na escolha dos planos. De acordo com Metz (1972), “Cada gesto constitui um enunciado significante”. Podemos inferir, portanto, que a expressão de perplexidade no rosto de Bárbara, que é captado em primeiro plano¹², seguido por um gesto de comiseração ao saber que Jéssica quer prestar vestibular para arquitetura, é uma forte marca de discurso e significa uma superioridade diante da filha da empregada.



A expressão “tadinha” utilizada por Bárbara como uma forma de demonstrar compaixão pelo infortúnio é também uma marca de que aquela situação relatada por Jéssica não faz parte de sua realidade. No entanto, ao perceber que Jéssica tem bastante propriedade ao se expressar e que ela tem embasamento sobre a profissão que deseja seguir, Bárbara

¹² Plano em que a posição da câmera está muito próxima do objeto filmado com a intenção de mostrar o que ele pensa ou sente com mais enfoque (Close-UP).

muda seu discurso e conclui com a frase: "**tá vendendo, o país tá mudando mesmo**". Isso significa que, na sua visão estereotipada da sociedade, Jéssica, por ser uma menina pobre, vinda do Nordeste, só poderia ter oportunidades de crescimento a partir de um momento de mudança no país, e que antes não seria capaz de conseguir uma afirmação social.

O que Bárbara diz durante a conversa com Jéssica sobre a mudança no país pode ser interpretado como as transformações que levaram a uma ascensão social da classe média no Brasil. A política e os projetos sociais implantados nos governos a partir dos anos 2000 elevaram o poder aquisitivo da população de classe média e fizeram diminuir consideravelmente a desigualdade econômica, ampliando as possibilidades de inclusão, principalmente em instituições que antes não eram frequentadas pelas pessoas que não faziam parte da alta sociedade. Avanços que foram sem precedentes na história do país. Essas transformações na estrutura da sociedade levaram ao crescimento de uma classe de trabalhadores que tiveram oportunidades de conquistar espaços que antes eram inacessíveis, como ingressar na faculdade e crescer profissionalmente, por outro lado ocasionaram reações conservadoras por parte de uma elite que não queria aceitar a ascensão dessa classe, que estava associada à possibilidade de perder a exclusividade de seus privilégios.

A desigualdade que se estabelece com essa estratificação social vai além da esfera puramente econômica. A divisão entre classes causa impactos em vários âmbitos sociais, impondo à classe trabalhadora formas específicas de se relacionar com a sociedade que estão abaixo das condições ideais de uma existência digna. A desigualdade pode se manifestar em aspectos estruturais, como é observado na educação. O ingresso e a permanência das crianças nas escolas depende de inúmeros fatores que são, de certa forma, "invisibilizados" pela sociedade, como a falta de infraestrutura de escolas públicas, carência de incentivo, e políticas públicas eficazes para evitar a evasão escolar. De acordo com dados do IGBE, divulgados em 2020, no Brasil, pelo menos 11 milhões de pessoas (com 15 anos ou mais) são consideradas analfabetas. Isso significa que 6,6% da população são excluídos de uma participação ativa em várias circunstâncias políticas, econômicas e sociais. A dificuldade no acesso à educação representa uma opressão sofrida pela classe menos abastada, que é marginalizada em um ciclo contínuo que escancara os problemas da divisão social até os dias de hoje.

Sabe-se que a educação, embora seja, de direito, o instrumento graças ao qual todo indivíduo, em uma sociedade como a nossa, pode ter acesso a qualquer tipo de discurso, segue, em sua distribuição, no que permite e no que impede, as linhas que estão marcadas pela distância, pelas oposições e lutas sociais. 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 (Foucault P. 43/44)

A segregação na educação para além da evasão escolar, como a dificuldade no ingresso de pessoas de classe baixa nas instituições de ensino superior, durante décadas, também evidenciam uma fragilidade no sistema que representa uma desigualdade social. Manter uma parcela da população longe das instituições de ensino pode ser visto como o resultado de uma dominação ideológica por parte da classe dominante, pois limita o acesso aos meios de produção intelectual. Essa concepção é formulada por Marx e Engels em A ideologia alemã:

As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante. A classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual. (Marx e Engels VOL I P. 48)

Pode-se entender como “força espiritual” o poder intelectual dominante. Ou seja, a classe dominante determina as ideias de seu tempo e detêm a influência das produções culturais, religiosas, filosóficas etc. E vários outros problemas relacionados à desigualdade social são percebidos no Brasil, como a dificuldade no acesso à saúde de qualidade, ausência de mobilidade urbana, habitação precária, falta de recurso e tempo para gozar de momentos de lazer, dentre outras questões, que deveriam ser solucionados por direito, mas que são considerados privilégios de uma minoria.

7.5 A mesa dos patrões

Bárbara entra na cozinha de manhã e percebe que Val não começou a trabalhar, vai procurá-la em seu quarto, mas não a encontra. Jéssica aparece e Bárbara pergunta por Val, mas Jéssica diz que não sabe onde ela pode estar. Bárbara questiona se Jéssica quer comer e lhe oferece café da manhã. Em seguida, Val chega correndo de seu quarto e vê a patroa em pé e a filha sentada à mesa tomando o suco que Bárbara fez para ela:

- Oh Dona Bárbara, isso nunca me aconteceu, acho que o despertador não tocou e eu perdi a hora completamente. – diz Val, se justificando.
- Tudo bem!
- A senhora quer o que? uma torrada!
- Não, já comi.
- Não, eu vou fazer uma torrada pra senhora.
- Não precisa, já to saindo, Val.
- Pelo amor de Deus, Dona Bárbara.

- Óh, sua filha adorou a geleia... tchau! – Bárbara se despede, saindo da cozinha.
- Jéssica, quem é que botou a mesa do café?
- Foi Bárbara.
- Oxente, e não é Bárbara não, é Dona Bárbara. Parece que ó (faz gesto indicando “loucura”) E tu não pode sentar na mesa deles não rapaz.
- Oxe, e qual que é a mesa deles, Val?
- É essa aí!
- E cadê a outra, que eu não tô vendo? Vou comer em pé? Ela mandou eu sentar aqui.
- Saia daí
- Tô comendo, pera aí.
- Saia Jéssica!
- Tô comendo Val, deixa eu terminar.
- Ave Maria... onde é que já se viu, filha de empregada sentar na mesa dos patrões?
- Eles não são meus patrões não, Val.
- Vem cá, “Val”, “Val”, tu não pode me chamar de mãe não?
- Posso.
- Agradecida!
- Pronto, terminei.
- Ave Maria, nunca vi isso na minha vida. Tu é doida, tu não tem noção de nada. Deixa isso aí que eu lavo. Vá, vá.
- Vou para o meu quarto estudar.
- Isso, vá!

Vamos destacar na cena descrita acima, algumas situações que devem ser analisadas com mais atenção. Ao fazer o café da manhã para Jéssica, Bárbara está se desfazendo do papel de patroa, no qual é servida, para servir. E apesar de parecer fazer isso com boa intenção e mostrar gentileza, o que ela demonstra com os gestos e expressões, na verdade, é um profundo desconforto que começa a ser manifestado devido a presença de Jéssica em sua casa. Quando Bárbara diz “sua filha adorou a geleia”, ela não fala com a intenção de denotar simplesmente que Jéssica estava gostando de comer a geleia. Bárbara está usando a estratégia discursiva da ironia para comunicar à Val que a sua filha estava comendo algo que não deveria. Significa, portanto, uma repreensão para que Val fique ciente e possa reparar aquele comportamento. Toda essa circunstância é considerada por Val como absurda, pois para ela é inadmissível que sua patroa tenha servido o café para a filha e que Jéssica ainda esteja sentada à mesa enquanto Bárbara come seu café da manhã em pé. Val então exprime toda sua indignação e vemos no decorrer da cena um confronto de opiniões entre as personagens. Ao dizer para a filha “*não é Bárbara não, é Dona Bárbara*”, Val enfatiza a forma de tratamento que deve ser usada, deixando claro para a filha a posição que ela deve se colocar enquanto estiver se referindo à patroa. Contudo, essas regras de conduta não são assimiladas com facilidade por Jéssica, pois ela não está acostumada a ser tratada com indiferença e se recusa a se dirigir a Bárbara como patroa, pois ela não está ali para servi-la. A personagem Jéssica é

inserida em um ambiente onde as relações são postas de maneira muito distinta de sua realidade e isso faz com que ela tenha muita resistência em se adaptar às regras que sua mãe tenta lhe impor.



Enquanto o discurso de Bárbara expressa seu posicionamento de classe de forma implícita, Val se manifesta sobre a atitude de Jéssica de maneira muito clara: *“onde é que já se viu, filha de empregada sentar na mesa dos patrões?”*. Essa frase, utilizada para repreender Jéssica sobre seu comportamento, é uma demonstração óbvia, porém não intencional, que reproduz um discurso que reforça a manutenção de uma hierarquia social, onde o empregado não pode ocupar o mesmo espaço que o empregador. Se Jéssica fosse uma personagem submissa e sem um senso crítico apurado, logo estaria reproduzindo as ações de Val e se resignando aos donos da casa. Mas como vemos em sua fala quando ela rebate a mãe sobre sentar na mesa dos patrões: *“E cadê a outra (mesa), que eu não tô vendo? Vou comer em pé?”*. Ela está claramente se opondo à maneira como Val tenta doutriná-la. Ou quando ela deixa claro sua posição, negando qualquer possibilidade de se submeter às ordens de Bárbara e família: *“Eles não são meus patrões não, Val.”*.

Poderia até mesmo ser considerado pelos patrões a possibilidade de Jéssica ajudar Val em seu trabalho, como é expresso no discurso da personagem Edna, outra empregada que ajuda Val nos afazeres domésticos, quando ela diz: *“Não vai ajudar sua mãe no serviço, não?”*. Isso acentua a perspectiva dos outros de que o destino profissional de Jéssica deveria ser o mesmo que o de Val. Porém Jéssica rejeita essa possibilidade, pois já tem traçado um objetivo para sua carreira e por isso não tenta se adaptar aos hábitos propostos por Val e companhia, eliminando a possibilidade de que os donos da casa se tornem seus patrões.

7.6 O sorvete

José Carlos e Jéssica almoçam juntos enquanto conversam sobre visitar o Edifício Copan, lugar em que Jéssica declara que adoraria conhecer. Quando Val é chamada para os pratos da mesa, a filha pede um “docinho” para a sobremesa. José Carlos então pede para Val lhes servir um sorvete. Quando Val chega com um pote de sorvete, o patrão, ao perceber o que estava nas mãos de Val, diz para ela levar o outro, de chocolate com amêndoas. Val logo replica: “O de Fabinho?” e o diálogo se desenvolve:

- Tudo que está aqui é nosso, é da Jéssica... o outro, o de chocolate com amêndoa.
- O sorvete de Fabinho?
- O sorvete de chocolate com amêndoa.

Val não aceita a ideia de que sua filha almoce com o patrão, mesmo que ele a tenha convidado. Isso fica bem evidente quando ela está na cozinha com Edina, outra funcionária que trabalha esporadicamente na casa. As duas demonstram de forma enfática uma perplexidade e inquietação, se esforçando para ouvir toda a conversa entre Jéssica e José Carlos que se passava no cômodo ao lado. Mas o ponto alto da inquietação nessa cena se dá quando o patrão pede para servir o sorvete de chocolate com amêndoas para Jéssica. Val chega a perguntar mais de uma vez se realmente deve servir o sorvete de Fabinho para sua filha e José Carlos, pelo menos nessa cena, demonstra não fazer distinção do que pode ou não ser servido para todos da casa. Mesmo assim, Val exprime sua indignação por não estar acreditando na situação inconveniente que sua filha estava provocando. A atitude de Jéssica ao se comportar em desalinho com os princípios que deveriam ser seguidos em sua “posição como filha da empregada” provoca uma preocupação na mãe que vê as regras, que sempre foram mantidas, sendo quebradas.

Em outro momento mais tarde, na cozinha, Jéssica está explicando a planta arquitetônica da casa de Bárbara para Val quando ela é chamada novamente para tirar os pratos da refeição da mesa de seus patrões. Fabinho pede para lhe levar sorvete. Val pega o sorvete na geladeira para servir a Fabinho e temos, então, novamente um diálogo que gira em torno desse signo.

- Me dá um pouquinho aí, Val
- Esse sorvete é de Fabinho
- Mas ele falou que eu podia pegar
- Quando eles oferecem alguma coisa que é deles, é por educação, é porque eles tem certeza que a gente vai dizer não... parece que não entende.

Val entrega o sorvete de Fabinho, retorna para cozinha, pega na geladeira uma vasilha de sorvete de outra marca e se dirige para Jéssica novamente dizendo: “*Se for pra tomar sorvete é desse, que é nosso*”. Nesse instante, o que Val tenta explicar para a filha, por meio da distinção entre os sorvetes, é que existe uma condição de superioridade mantida pelos padrões que nem ela e nem a filha podem se assemelhar devido às suas posições sociais. O que Val faz ao dizer “*Esse sorvete é de Fabinho*”, proibindo Jéssica de comê-lo, não é apenas reprimir a filha por querer comer um sorvete que não a pertence, mas ela está efetivamente, reproduzindo um discurso que remete a uma distinção de classe. Em verdade, apesar dessa ser a enunciação presente em sua fala, não é a exata intenção de Val, até porque essa discriminação está inconsciente em seu discurso. O que ela pretende ao ensinar a Jéssica que “*Quando eles oferecem alguma coisa que é deles, é por educação*” é disciplinar a filha nos mesmos moldes que lhe foram sujeitados, uma espécie de adestramento social.

Por último temos um breve momento em que o sorvete novamente está representado como um signo de alteridade entre os personagens. Jéssica fica sozinha na cozinha e aproveita para comer um pouco do sorvete enquanto sua mãe não está vendo. Nesse mesmo momento Bárbara entra em cena e ao ver Jéssica comendo o sorvete do filho diz: “*por isso que o sorvete do Fabinho acaba*”. Aqui novamente é empregada por Bárbara uma estratégia discursiva de tom sarcástico para conotar seu posicionamento diante do comportamento de Jéssica. Ela em nenhum momento, até então, havia proibido explicitamente Val ou sua filha de usufruir dos seus pertences, mas fica evidente em seu discurso, em todo o filme, aquilo que não é aceito por ela. O flagrante de Bárbara vendo Jéssica comer o sorvete do filho é o ápice para que ela tome uma atitude sobre a permanência da garota na casa, intimando Val a tomar providências. A patroa diz: “*Val, pode não parecer, mas essa casa ainda é minha*”. Temos nessa fala o claro indicativo de que Bárbara sente sua posição de superioridade ameaçada com as atitudes de Jéssica, que fazem com que a dona da casa acumule um sentimento de revolta. “*Enquanto ela estiver aqui eu queria te pedir pra prestar atenção pra deixar ela da porta cozinha pra lá*” Nessa última fala Bárbara finalmente expressa sua aversão à estadia de Jéssica na casa, delimitando seu espaço de convivência da “cozinha pra lá”, o que significa que ela só poderá acessar as áreas de serviços e o quarto de Val. Essa decisão é tomada para não precisar mais ver a garota enquanto ela permanecer na casa, no entanto é depois dessa ordem que Jéssica decide sair definitivamente da casa.

8 O rompimento de uma relação de dominação

Decidimos apresentar neste último capítulo de análise de filme os discursos que remetem as desconstruções dos ideais de dominação de classe. Algumas cenas finais nos indicam um rompimento das relações de dominação e Muylaert faz isso de forma muito sutil em alguns momentos da narrativa, por isso vamos analisar os acontecimentos cuidadosamente.

Iniciaremos com a cena decorrente dos fatos que se relacionam com a prova do vestibular, um signo presente no filme e já mencionado no capítulo antecedente. Além de Jéssica, o personagem de Fabinho também está prestando vestibular e muitas expectativas são colocadas no sucesso do garoto. No entanto, Fabinho não atingiu a pontuação necessária para conseguir passar na primeira fase do exame. No filme, Val é a primeira pessoa que consola Fabinho, que ficou aparentemente muito triste com seu resultado. Val está no quarto com o menino o apoiando quando Bárbara aparece para tentar animá-lo. Val sai do quarto e em seguida mãe e filho discutem sobre as relações de afeto entre os dois. Alguns segundos depois, Val entra eufórica no quarto dizendo que Jessica havia passado na primeira fase do vestibular de arquitetura. A reação de Bárbara e Fabinho quando recebem essa notícia é de um profundo desprazer, apesar de parabenizarem Val pelo sucesso da filha. Val por sua vez está tão feliz que não percebe que a situação fica um pouco constrangedora, já que Fabinho tinha acabado de descobrir que não havia passado no vestibular e ainda estava se sentindo mal por isso. Bárbara, para não ficar em uma posição inferior diante daquela situação, dá uma resposta com a intenção de diminuir o êxito de Jéssica ao dizer que o vestibular ainda tem uma segunda fase e que é muito mais difícil de passar. Isso também é mais uma prova de que Bárbara não considera que Jéssica tenha capacidade de alcançar seu objetivo de ingressar na faculdade de arquitetura.

Essa cena nos prova como o pensamento burguês sobre a inserção de uma classe menos favorecida de privilégios, na faculdade, está envolto em preconceitos. Quando a empregada informa que a filha passou na primeira fase de um curso bastante concorrido com uma nota muito boa, enquanto o filho da patroa, que teve todos os privilégios possíveis, não consegue ter o mesmo êxito, concluímos que o conceito de Bárbara sobre garantia de acesso à faculdade cai por terra. A perspectiva da personagem da patroa sobre a capacidade de Jéssica passar no vestibular de arquitetura era praticamente inexistente, já que ela nutria o pensamento de que a filha da empregada, pobre, vinda de um lugar onde não tinha os mesmos padrões de ensino que o filho teve, não conseguiria um bom desempenho para entrar na

faculdade. Percebemos isso desde o momento em que vimos a reação de Bárbara quando Jéssica disse que foi para São Paulo para prestar o vestibular de Arquitetura. A aprovação de Jéssica é, portanto, um signo da afirmação da classe operária nos espaços que foram, predominantemente, ocupados pela elite burguesa.

Mais uma vez vamos fazer um paralelo entre os personagens Fabinho e Jéssica para entender melhor a diferença de classe entre os personagens. Fabinho representa no filme um jovem burguês que tem acesso às melhores escolas, teve oportunidades de fazer viagens internacionais e tem à sua disposição todo o conforto necessário para desfrutar de uma vida sem grandes dificuldades, com um futuro garantido pelos pais que sempre o mimaram e, mesmo quando o pai ou a mãe não se faziam presentes, a figura de Val tinha a função de amparar o garoto. Logo depois de seu insucesso no vestibular, Bárbara manda o filho para um intercâmbio na Austrália durante seis meses para estudar inglês. Essa foi uma forma encontrada por ela de amenizar o fracasso de Fabinho com o vestibular. Já no que diz respeito à Jéssica a trajetória é bem diferente. A personagem, como sabemos, nunca teve o suporte da mãe, que desde cedo abdicou de ter uma vida ao lado filha, pois teve que trabalhar longe de casa para poder sustentá-la. Jéssica não teve as mesmas oportunidades, não frequentou boas escolas, mas teve coragem de buscar uma vida melhor. Se dedicou aos estudos e foi determinada para conseguir passar na faculdade que queria, mesmo ela estando tão longe de sua casa.

A notícia da aprovação de Jéssica é algo que deixa Val tão contente que ela tenta provar para a filha o quão está orgulhosa dela. Para isso, Val toma uma atitude inesperada e improvável se levarmos em consideração a postura que ela tem durante todo o filme. Ela telefona para filha para dizer que está muito feliz e que a ama, mas faz isso dentro da piscina dos patrões, que está parcialmente seca, pois Bárbara havia mandado esvaziar depois que Jéssica entrou nela. Mesmo assim, a piscina representava para Val um lugar de não pertencimento, e como ela mesmo expõe no filme, era um lugar onde ela jamais havia entrado em todos os anos que trabalhou naquela casa. Com essa atitude, mesmo que não tenha verbalizado para Jéssica no telefone o motivo pelo qual tinha entrado na piscina, o que Val quis dizer para a filha era que está passando por cima de seus ideais para apoiá-la. E a análise que podemos fazer disso é que Val, depois de todos os conflitos que foram desencadeados por Jéssica, começa a entender o posicionamento da filha, rompendo os paradigmas que foram construídos tão severamente ao longo da vida profissional. Esse instante em que ela está dentro da piscina é carregado de uma profunda exultação da personagem, podemos ver o quanto ela se sente realizada ao mostrar para a filha que se

permitiu ocupar aquele espaço depois de todas as discussões geradas em torno dele. Entendemos essa cena como o início de uma transformação de consciência da personagem Val, que dali em diante terá um novo posicionamento sobre seus direitos enquanto profissional, mudando também a sua mentalidade de pessoa subordinada para alguém que colocará seus interesses em primeiro plano.



Já nos últimos momentos do filme, Val finalmente toma a decisão de pedir demissão do seu emprego como doméstica. Depois de muitos anos trabalhando nas mesmas atividades, ela passa a considerar a possibilidade de ter sua vida desvinculada das funções que ocupava na casa de Bárbara. Decide cuidar da família e vai morar com a filha, oportunidade que ela não pode ter, pois perdeu toda a infância e juventude de Jéssica para se dedicar ao trabalho na casa de terceiros. O pedido de demissão de Val é talvez o maior signo do rompimento da relação de dominação que ela sofria dos patrões, significando que ela não precisa mais se submeter a uma família que não é dela, ou de defender os interesses que não são de sua classe social. E nesse momento termina a relação de dominação entre patroa e empregada.

9. Considerações Finais:

Antes de apresentarmos as considerações finais deste trabalho se faz necessário retomar as justificativas das escolhas que fizemos para desenvolver essa pesquisa. Nos propusemos a estudar o cinema como um meio de comunicação que tem como uma de suas finalidades representar a realidade. Para isso, escolhemos o filme **Que Horas Ela Volta?**, pois ele aborda, sob vários aspectos, questões ligadas à relação de classe, principalmente a uma relação patrão-empregado e apresenta de forma simbólica, mas bastante fiel, o retrato de uma sociedade brasileira preconceituosa e classista.

Diante disso, a pesquisa teve como objetivo identificar e compreender os discursos contidos no filme que indicam as diferenças socioeconômicas entre as personagens e como isso se transforma em um conflito entre as classes. O objetivo, portanto, foi atendido porque percebemos, através dos discursos cinematográficos, os signos que correspondem a essas questões e através de suas análises conseguimos perceber os recursos utilizados para que o filme seja considerado um representante da luta de classes no cinema.

Podemos considerar que essa pesquisa contribui para um olhar mais amplo do cinema como objeto de comunicação a ser utilizado como fonte de pesquisa. Entendemos que o trabalho em si pode ter uma relevância para a área, já que se pretende analisar as interações sociais, contribuindo para um debate multidisciplinar.

Para chegar às conclusões deste trabalho foi preciso, primeiramente, entender como se apresentam as relações de classe no Brasil representadas na cinematografia. Pesquisamos sobre as produções que se iniciam na década de 1960 quando o Cinema Novo se destacava como a principal manifestação do realismo no cinema, passamos pelas produções industriais, entendemos como se realizaram as produções pós Cinema Novo e por último verificamos como os filmes atuais estão relacionados com as questões sociais.

A partir dos exemplos citados durante o trabalho, como **Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)**, **O Desafio (1965)**, **Tudo Bem (1978)** e **Casa Grande (2014)**, temos a convicção de que as questões sociais, mais especificamente questões de classe têm espaço na dramaturgia brasileira e a representação desse tema é dedicação de vários diretores desde o Cinema Novo até os dias atuais.

Verificamos, portanto, que o cinema brasileiro dispõe de uma grande quantidade de filmes que retratam com fidelidade a realidade das diferentes classes sociais, especialmente da classe pobre. Trabalhadores fabris, sertanejos, empregadas domésticas, a classe proletária

de um modo geral apareceu muitas vezes na tela do cinema e tudo leva a crer que continuarão sendo protagonistas de várias produções cinematográficas.

Em **Que Horas Ela Volta?** (2015), filme mais conhecido da cineasta Anna Muylaert, e utilizado como objeto deste trabalho, faz uma profunda crítica às relações de classe em um contexto atual e diretamente conectado com a realidade brasileira, onde todo o efeito significativo se encontra empregado nas várias manifestações de poder entre os personagens e nos signos que representam esses poderes. Os discursos proferidos durante quase todo o filme, nos mostra como se constituem as relações entre patrão e empregado, mas também podem ser analisados sob uma perspectiva das relações de classe no Brasil.

Os recursos do filme utilizados para dar significado ao pensamento de Muylart sobre a relação entre as personagens se configuram em um discurso coerente sobre a luta de classes e esse foi o ponto norteador para a realização deste trabalho. Partindo desse pressuposto, utilizamos um método de análise do discurso para investigar cada momento do filme que tinha relação com o pensamento marxista.

A pesquisa metodológica se baseou principalmente no conceito de análise do discurso de Michel Foucault (1996) e na contribuição de Eni Orlandi (2015) para o desenvolvimento do trabalho. As referências foram selecionadas de modo que justificassem as intenções de analisar o objeto com profundidade.

Foi usado como referência os estudos de Christian Metz (1972) sobre a significação no cinema, porém, diante da metodologia proposta considera-se que o trabalho poderia apresentar uma pesquisa mais ampla no que se refere aos estudos cinematográficos para analisar melhor os aspectos relacionados ao discurso do cinema, mas diante da limitação de tempo e recursos bibliográficos adequados, não foi possível realizar.

Para esta análise, vimos a necessidade de utilizar também o conceito semiológico de significante e significado, pois o recorte que analisamos do filme teve como base os signos que representam mais claramente as ideias da diretora.

A cada signo analisado, temos presente o discurso de Val, que antagoniza com o pensamento de Jéssica em diversas questões, seja por não deixar sentar na mesa dos patrões, por impedir que a filha entre na piscina ou que coma o sorvete de Fabinho. O discurso de Val é retratado durante todo o filme, como uma marca de opressão alinhada aos interesses da classe burguesa. A personagem representa, então, o indivíduo da classe proletária que é alienado, pois defende de forma inconsciente, os princípios da classe social que lhe oprime.

A personalidade de Jéssica e sua desobediência às regras que lhes são impostas são também um signo da revolução marxista, pois a personagem vai de encontro ao modelo de

conduta que tentam lhe impor e que está diretamente ligado ao posicionamento da classe burguesa, representado principalmente por Bárbara, dentro de um microcosmo que é a casa da patroa. As atitudes de Jéssica são repudiadas desde que ela se hospeda na casa de Bárbara, mas, no fim, são responsáveis pela libertação de Val, redefinindo as relações entre patrão e empregada e entre mãe e filha. Ainda podemos concluir que, se Jéssica não tivesse transgredido os ensinamentos da mãe, seguiria os mesmos passos e talvez tivesse o mesmo destino de Val.

O presente estudo propôs, portanto, provar que o longa-metragem **Que Horas Ela Volta?** é mais um filme nacional que fala sobre questões sociais, destacando as características da luta de classes presentes nos recursos cinematográficos, principalmente nos diálogos entre as personagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Authier-Revuz, Jacqueline. Heterogeneidades Enunciativas. Cad. Est. Ling., Campinas, (19): 25-42, jul/dez. 1990.

Barthes, Roland. Elementos de Semiologia. Edição 16 São Paulo, Cultrix, 2006.

Bernardet, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

Bernardet, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

Bottomore Tom, Dicionário do Pensamento Marxista, Zahar, Edição digital: abril 2013, Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2543654/mod_resource/content/2/Bottomore_dicion%C3%A1rio_pensamento_marxista.pdf

Braz, Marcelo. Capitalismo, crise e lutas de classes contemporâneas: questões e polêmicas. Serv. Soc. Soc, São Paulo, n. 111

Cinema Marginal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14346/cinema-marginal>. Acesso em: 10 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia.

Companhia Cinematográfica Vera Cruz. In Wikipédia. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_Cinematogr%C3%A1fica_Vera_Cruz. Acessado em: 10 de agosto de 2021

Conheça o Brasil - População Educação. IBGE Educa, 2020. Disponível em:

<https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18317-educacao.html>.

Correia, Marcus e Bionde, Pablo. Uma leitura marxista do trabalho doméstico. Publicado em: Revista LTR, v. 75, p. 311-317, 2011, Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/346001/mod_resource/content/0/uma-leitura-marxista-do-trabalho-domestico.pdf.

Da Silva Junior, Samuel Fernando. A síntese histórica por meio da arte: o romance histórico n'º filme O Desafio (1965). Revista Hydra, vol. 2, n. 3, junho de 2017.

Foucault, Michel. A Ordem do Discurso, edição 3, São Paulo, Edições Loyola, 1996.

Gois, Juliana Os Fundamentos do Trabalho em Marx: Considerações Acerca do Trabalho Produtivo e do Trabalho Improdutivo. Seminário Nacional de Serviço Social, Trabalho e Política Social, 2015.

Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha. In: Vermelho. Brasília.

Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 13 de agosto de 2021.

MARX, Karl. E ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Tradução e Revisão de Maria Arsênio da Silva. São Paulo: CHED, 1980

Marx, Karl e Engels Friedrich. A Ideologia Alemã. Boitempo, 2007.

Metz, Christian. A significação no cinema, São Paulo, Perspectiva, 1972

Neorealismo Italiano. Academia Internacional de Cinema. Publicado em: 10/09/2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/neorealismo-italiano/>. Acessado em 10 de agosto de 2021.

Nouvelle Vague. Academia Internacional de Cinema. Publicado em: 25/09/2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

Orlandi, Eni. Análise de Discurso, Princípios e Procedimentos, edição 13. Campinas, São Paulo, Pontes, 2015.

Poulantzas, Nicos. Teoria das Classes Sociais. Tradução Filipa L. e A. Ferreira da Silva. Porto, maio 1976.

Roda Viva. Arnaldo Jabor - 30/12/1991 In Youtube. publicado em 05/08/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1bO34O5WEWU>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

Schwarzman, Sheila. História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador. Dossiê Cinema, Literatura e Sociedade. V.10 n.17, p. 15-40, jan./jun., 2007.

Souto, Mariana. Relações de classe no cinema Brasileiro – Alguns apontamentos. Revista do centro de pesquisa e formação / N° 8, julho 2019.

Xavier, Ismail. O cinema brasileiro moderno. Editora Paz e Terra S/A. São Paulo, 2001.