

Uma análise demográfica do filme *Que horas ela volta?*

Paula Alves de Almeida – ENCE/IBGE¹

José Eustáquio Diniz Alves – ENCE/IBGE²

José Jaime da Silva – ENCE/IBGE³

Palavras-chave: Cinema, Demografia, Trabalho doméstico, Lutas de classe, Relações familiares e de Gênero

¹ Doutoranda em População, Território e Estatísticas Públicas da Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE/IBGE.

² Professor Titular do Mestrado e Doutorado em População, Território e Estatísticas Públicas da Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE/IBGE.

³ Mestrando em População, Território e Estatísticas Públicas da Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE/IBGE.

Uma análise demográfica do filme *Que horas ela volta?*

Introdução

O Cinema já vem sendo utilizado tanto como objeto quanto como método de pesquisa pela História, Psicanálise, Filosofia e Ciências Sociais, especialmente pela Antropologia que lança mão da análise de filmes de ficção, além dos documentários.

Este artigo propõe uma análise fílmica sob o ponto de vista demográfico e por outro lado, se apropria do discurso cinematográfico como método de estudo de temas incorporados pela Demografia, como movimentos migratórios, relações de trabalho, gênero, relações familiares e intergeracionais, entre outros.

Não são muito numerosos os trabalhos que se dedicam a essa relação do Cinema com a Demografia. Um dos primeiros autores a apontar essa possibilidade foi Serge Daney (1997) no texto *Pour une ciné-démographie* (publicado originalmente em 1988), no qual propõe o estudo da população composta pelas personagens dos filmes e a necessidade de uma demografia dos seres filmados.

A análise da composição demográfica da produção audiovisual, de personagens e equipes, assim como de seus produtos (os filmes) muito nos diz sobre nossa população, e é capaz de traçar um panorama não só sobre o cinema que se produz no país, mas sobre a nossa própria sociedade.

Revelar a composição demográfica das personagens dos filmes – a *população filmada* de Daney (1997) – nos leva a refletir sobre as posições que os diferentes grupos sociais ocupam nas representações cinematográficas, e como e o quanto são representações sobre as posições que esses mesmos grupos ocupam na própria sociedade.

Alves, Ribeiro e Hirano (2013) elaboraram uma base de dados com cerca de 1.400 filmes de longa-metragem brasileiros produzidos entre 1991 e 2010 a fim de analisar a intersecção entre gênero, raça e etnia, observando os espaços reservados aos negros, grupos indígenas e mulheres no cinema brasileiro nas últimas décadas. Os autores chegaram à conclusão de que há uma distribuição de papéis desigual para negros, indígenas, amarelos e mulheres, comparando-se com o espaço ocupado por homens brancos no cinema brasileiro, que os limita em grande parte aos papéis criminalizados, marginalizados e de menor prestígio social: espaços domésticos, periferias e favelas nos grandes centros urbanos, ou por seu valor identitário e de expressão cultural na música,

religião, culinária, dança, em comunidades étnicas, e no caso das mulheres, em papéis que valorizam o olhar masculino em detrimento de perspectivas femininas.

Novamente citando as reflexões de Daney (1997), se para este autor o cinema moderno passa a representar grupos sociais aos quais pertencem os diretores, é de se imaginar que a população filmada seja semelhante à população que filma, ou seja, que existe uma relação entre as personagens nas telas e as equipes nos filmes – demonstrado por Alves (2011) que utilizou modelagem estatística para revelar associações entre o sexo dos diretores e de indivíduos que desempenham outras funções chave na produção audiovisual brasileira (como roteiristas, produtores e diretores de fotografia) e o sexo dos protagonistas, temáticas, gêneros cinematográficos e outras características dos filmes realizados entre 1961 e 2010.

Este artigo toma como exemplo prático dessa utilização do Cinema para uma análise demográfica, e vice-versa, o filme *Que horas ela volta?*, dirigido por Anna Muylaert. O artigo pretende trabalhar através do filme com questões como trabalho doméstico e a relação entre patrões e empregados, gênero, geração e a relação mãe e filha, migração Nordeste–Sudeste, espaços domésticos e espaços sociais e as dicotomias sala–cozinha, quarto de hóspedes–quarto dos fundos, áreas sociais–áreas de trabalho.

Lançado em 2015, vendido para mais de 30 países, com passagem por diversos festivais no mundo e prêmios em festivais importantes como Berlinale (Berlim, Alemanha) e Sundance (Utah, EUA), *Que horas ela volta?* narra a história de Val (interpretada por Regina Casé), que deixa sua cidade natal no interior de Pernambuco, e a filha pequena Jéssica, para trabalhar em São Paulo como babá e doméstica. Morando na casa dos patrões – uma mansão no bairro nobre do Morumbi – ela estabelece uma relação cordial com o casal e desenvolve um vínculo de afeto com o menino Fabinho (interpretado por Michel Joelsas), talvez como forma de compensar a não convivência com a própria filha que ficou aos cuidados de parentes no Nordeste. Porém, esse quadro aparentemente harmonioso é quebrado com a chegada de sua filha que também deixa Pernambuco e chega a São Paulo para prestar vestibular. A chegada de Jéssica (interpretada por Camila Márdila) questiona uma série de regras não ditas e mexe com as relações de poder de Val com os patrões.

Sob a perspectiva de Gênero

Após receber prêmios em festivais como Berlim e Sundance, *Que horas ela volta?* foi escolhido como o filme representante do Brasil na disputa pelo Oscar 2016 de melhor filme estrangeiro (embora não tenha ficado na lista dos indicados), e fez de Anna Muylaert a primeira mulher após Suzana Amaral, em 1986, a quebrar uma lista de filmes dirigidos por homens nos últimos 30 anos escolhidos para representar o país.

O filme *Que horas ela volta?* acabou se envolvendo numa polêmica após ter sido exibido em Pernambuco numa sessão bastante agitada por comentários grosseiros e preconceituosos de famosos cineastas locais, que obrigaram a diretora Anna Muylaert a se posicionar sobre a presença de mulheres na direção cinematográfica e no protagonismo de filmes, entre outras. Questões que recentemente vinham sendo repetidas em eventos como festivais e premiações de cinema, como o Oscar.

Para Anna Muylaert (apud HAMA, 2015), uma mulher que faz sucesso num espaço tradicionalmente ocupado por homens, como é o caso do cinema, especialmente da direção cinematográfica, acaba incomodando numa sociedade ainda marcada por desigualdades de gênero tanto no mercado de trabalho como nas representações culturais. Para Muylaert, é difícil para alguns homens ver a mulher no protagonismo, nos espaços de poder e em territórios onde muito dinheiro circula.

Kate Tremills (2005, p. 45) também acredita que alguns homens profissionais de cinema se sintam incomodados com mulheres ocupando cargos de comando na indústria audiovisual.

Assim como acontece em outras áreas do mercado de trabalho, onde a presença feminina em cargos de direção e gerência ainda é limitada, também no cinema a participação da mulher desempenhando funções chave ainda está significativamente mais baixa do que a dos homens (ALVES, 2011).

Muylaert (apud HAMA, 2015), também se posicionou sobre comentários contra a atriz Regina Casé por ser uma protagonista fora dos padrões de beleza aos quais as mulheres brasileiras são submetidas.

Segundo Joan Scott (1989), a segregação da mulher na sociedade e no mercado de trabalho faz parte do processo de construção do gênero. A persistência da associação da masculinidade com o poder e os valores hegemônicos se deve aos sistemas de significados e à maneira como as sociedades representam o gênero. Por isso, a importância da reformulação e reorganização permanente da simbolização da diferença.

O cinema foi criado e estruturado por uma sociedade dominada por homens, conseqüentemente, a representação da mulher e a construção das personagens femininas foram elaboradas a partir da perspectiva masculina, tendo como público-alvo o olhar masculino do outro lado da tela também.

Desta forma, a manipulação do corpo feminino pelo cinema como objeto de consumo e a relação não incomum da imagem feminina aos papéis de menor prestígio social reafirmam a distinção de papéis de homens e mulheres, não só refletindo a sociedade como influenciando-a, num círculo vicioso (ALVES; ALVES; SILVA, 2011).

Desse modo a representação da mulher no cinema, assim como em outros espaços de expressão, ocorreu, majoritariamente, a partir de valores masculinos, bem como sua representação depreciada favorecia a manutenção de sua posição inferiorizada na sociedade. Por isso, a modificação da imagem da mulher na comunicação e nas artes sempre foi importante para o movimento feminista, como seu reflexo e, especialmente, aliado no combate à reificação da mulher (ALVES; COELHO, 2015a).

Carol Almeida (apud NOGUEIRA, 2015) chama atenção para o fato da personagem Jéssica, apesar de ser uma adolescente empoderada – que teve acesso à educação formal, se mostrar dona de seu corpo e sexualidade, não se deixar diminuir pelo fato de ser filha de uma doméstica – nas duas cenas em que é assediada por homens, “ao se sentir acuada no seu papel feminino e para fugir do assédio, pede desculpas”.

Se às mulheres é desvalorizado o direito de participar da vida pública e política do país, é também desestimulado o papel de protagonista no cinema, ou a perspectiva feminina por trás das lentes. O filme *Que horas ela volta?* subverte os paradigmas andropocêntricos, ao colocar uma doméstica e sua filha como protagonistas, uma mulher autoritária e poderosa como antagonista, donas dos discursos e do ponto de vista que conduz o filme, abordar a participação da mulher na força de trabalho brasileira, valorizar a maternidade e o trabalho doméstico, e principalmente, pela perspectiva feminina que constrói sua narrativa – a diretora (e também roteirista). Ao priorizar protagonistas mulheres, os filmes de diretoras reforçam o lugar de sujeitos ativos das mulheres na história, comum e intencionalmente esquecido (ALVES; COELHO, 2015b).

Por outras razões que fugiram da vontade da diretora, o filme acabou por levantar questões fora da tela e promover um debate acerca da presença feminina em cargos de comando, em ambientes de muita circulação de dinheiro, e especialmente, fazendo sucesso. O filme questiona duplamente a construção hegemônica e patriarcal da imagem

feminina ao trazer protagonistas destinadas à invisibilidade a que estariam normalmente sujeitas por suas condições de feminino, pobreza, lugar de nascimento, e ao promover as mulheres ao *status* de sujeito portador de ação e voz na narrativa cinematográfica.

Nesse sentido o filme é transgressor em múltiplos aspectos, pelo protagonismo feminino e de classe, pela politização das relações privadas e domésticas, pela força das mulheres nordestinas e pela luta a favor da mobilidade geracional, espacial e social.



Figura 1 – Foto de divulgação do filme *Que horas ela volta?* Fonte: G1, 2015.

Trabalho doméstico, Migração e Luta de classes

O filme apresenta como protagonista uma mulher que sai de Pernambuco, provavelmente, pelos mesmos motivos econômicos que impulsionaram o movimento migratório para o Sudeste. Ao fazer esta opção, o filme acabou por receber críticas sobre uma possível repetição de estereótipos ao colocar a mulher nordestina como trabalhadora doméstica. O que podemos interpretar de outra forma: como uma opção do filme em representar uma situação bastante comum no Brasil – o de mulheres nordestinas que deixam suas famílias, e muitas vezes inclusive filhos pequenos, para trabalhar em cidades sudestinas. Além disso, é importante destacar que o filme coloca esta mulher nordestina e doméstica no papel de protagonista, o que faz uma grande diferença. O filme muda o eixo das narrativas hegemônicas que representam trabalhadores domésticos em papéis secundários, às vezes sem fala ou como figurantes. O ponto de vista do filme é todo da cozinha, da área de serviço ou do quarto dos fundos.

Jesse de Souza (2009), no livro *Ralé brasileira: quem é e como vive*, apresenta a redução das questões sociais a uma mera questão econômica e quantitativa como subproduto de uma visão oriunda do liberalismo. Ao longo do livro, o autor demonstra como alguns mitos das ciências sociais montaram a visão e a maneira de lidar com os problemas sociais. O autor divide a sociedade em quatro classes sociais, dentre as quais duas possuem capital (econômico e/ou cultural) e as outras duas não. A classe que ocupa o topo da pirâmide social detém o capital econômico da sociedade e corresponde a menos de 1% da população. Abaixo se encontra a classe média que detém o capital cultural e ocupa cargos de prestígio e bem remunerados da sociedade. Mais abaixo está a classe formada por trabalhadores técnicos com pouco nível educacional, que é privada do capital (econômico e cultural). E na base da pirâmide social está a “ralé” que não tem capital e ocupa cargos que são caracterizados pela venda da força de trabalho físico. Vale ressaltar que o autor usa o termo “ralé” para chamar atenção para a desigualdade e não para desqualificar a imagem das pessoas dessa classe (SOUZA, 2009, p. 21). Nesta classe encontram-se os trabalhadores domésticos. Como Souza (2009) coloca:

“Como ela não encontra emprego no setor produtivo que pressupõe uma relativa alta incorporação de conhecimento técnico ou ‘capital cultural’, só pode ser empregada enquanto mero ‘corpo’, ou seja, como mero dispêndio de energia muscular. É desse modo que essa classe é explorada pelas classes média e alta: como ‘corpo’ vendido a baixo preço, seja no trabalho das empregadas domésticas, seja como dispêndio de energia muscular no trabalho masculino desqualificado [...]” (SOUZA, 2009, p.23-24).

Maria Teresa Carneiro e Emerson Rocha (2009) discorrem sobre a formação da classe trabalhadora enfatizando sua trajetória de vida repleta de conflitos e contradições. Alguns desses conflitos e contradições são tornados invisíveis e aprofundados até mesmo pelas pessoas que ficam do lado mais frágil da luta de classes.

A reprodução dessas classes não se dá apenas por meio da herança das riquezas materiais, o mais importante é a transferência de “valores imateriais”. Esses valores estão associados a “estilo de vida” e regras de comportamento que os pais transmitem a seus filhos. É esperado que as crianças de cada classe carreguem esses comportamentos e valores que lhes foram ensinados desde cedo (CARNEIRO; ROCHA, 2009). No filme *Que horas ela volta?* a falta desta herança “imaterial” é o ponto de ruptura entre a visão de mundo de Jéssica e de Val. Jéssica não apresenta esses valores por ter sido criada em um contexto histórico diferente do da mãe e por ter crescido em um lugar distante, onde novas

possibilidades de vida futura devem lhe ter sido ofertadas. Nasce deste contexto a motivação da ida de Jéssica para São Paulo.

Carneiro e Rocha (2009, p. 126) acreditam que os pais da classe mais baixa, além da miséria material, transmitem a seus filhos outro tipo de miséria “que se leva no corpo e que se transmite, sem perceber ou querer, aos filhos como uma espécie de herança irrecusável”.

Na casa burguesa onde Val trabalha e dorme, existe uma separação visível dos lugares ocupados entre patrões e empregados. A maior parte do filme se passa na cozinha e/ou a partir do ponto de vista da cozinha (e das áreas de serviço). No entanto, essa definição espacial é acompanhada de uma indefinição entre o tempo de trabalho e o tempo para si, entre ser um membro da família ou um empregado. Em uma cena Val acorda um pouco mais tarde e pede desculpas por não ter feito o café da manhã para a patroa. Ela deve viver seguindo os horários dos patrões, mas de forma não definida. Segundo Carneiro e Rocha (2009) tal fato surge como consequência do caráter indefinido da relação entre patrão e empregado; entre alguém que “é praticamente da família” e alguém que janta necessariamente depois que os patrões jantam e na mesa da cozinha.

Uma questão que o filme não trata de forma direta é a possibilidade de Val dedicar mais tempo para si (ter um namorado, estudar à noite, etc.). Há uma cena em que Val sai à noite com uma amiga, também doméstica e também nordestina, mas atordoada com preocupações, ela não consegue se divertir. Neste caso as barreiras privam desejos e direitos básicos e a repressão desses desejos pode causar revolta. Uma saída imaginada para as empregadas é o casamento, mas no filme essa revolta é representada pela personagem Jéssica.

A chegada de Jéssica é incômoda desde o início. Ela desejava, desde a chegada, ter uma moradia própria e se rebela contra as situações de humilhações, explorações e privações que a mãe sofre em seu dia a dia sem perceber, ou que ela acredita fazerem parte do seu trabalho e situação social – as regras invisíveis que limitam a liberdade de Val. Jéssica chega a perguntar se Val já entrou na piscina, e Val responde que não entrou porque a piscina é dos outros. Jéssica segue se impondo como alguém que não herdou os valores de classe da mãe, mas outros valores que a colocam no mesmo lugar que os patrões. Segue uma sequência de micropolíticas que aprofundam a dominação de classe sofrida por Val sem que ela perceba.

A luta de classes também é retratada no filme na forma como as relações familiares e de trabalho são colocadas e contestadas. Em uma escala macro a luta de classes se dá nas tomadas de decisão sobre os recursos (públicos e privados) que vão ser dirigidos para determinada classe. Por exemplo, se serão direcionados para as classes já donas de capital cultural e/ou econômico da população ou se serão investidos para melhorar a distribuição de capital (tanto econômico quanto cultural) entre as classes que não têm acesso. Podem-se entender alguns avanços das políticas de popularização de crédito, universidades nos interiores, emprego formal, direitos das trabalhadoras domésticas, escolas técnicas, programas de distribuição de renda e financiamento de agricultura familiar, entre outros, como exemplos de distribuição de capital entre as classes. Esses avanços no direcionamento de recursos (tanto públicos quanto privados) para benefício de uma classe privada de meios para acumular capital representam um avanço da classe mais baixa. Em *Que horas ela volta?*, a luta de classes se dá na escala micro de diálogos, espaços e posições de prestígio dentro da casa burguesa onde se passa a narrativa.

Anna Muylaert (apud ROSÁRIO, 2015) declarou que não pensava durante a construção do roteiro em analogias a questões políticas. Para ela, o importante era dar um destino diferente da reprodução da herança de classe a Jéssica, ou seja, um futuro diferente do esperado para a filha da empregada, que normalmente seria ao migrar para São Paulo tornar-se babá igual à mãe. No entanto, a diretora enxerga semelhanças entre Jéssica e uma nova geração que surgiu após anos de um governo que expandiu direitos e proteção social, criada a partir de uma nova realidade, alterada por programas sociais que mudaram a realidade e a autoestima dos brasileiros, como distribuição de renda e cotas raciais nas universidades, por exemplo (MUYLAERT apud ROSÁRIO, 2015).

Muylaert (apud ROSÁRIO, 2015) declarou que a personagem Jéssica foi interpretada por alguns espectadores como “uma pessoa arrogante”, ao querer ser tratada como hóspede da casa onde a mãe trabalha. Segundo ela, Jéssica, diferentemente de Val, teve acesso à educação formal, nunca teve ou foi empregada e, portanto, não conhecia as regras que segundo sua mãe, as pessoas já nascem sabendo.

Léa Maria Reis (2015) acredita que Jéssica represente uma geração de um Brasil novo que começou a ser construído nas últimas décadas, onde hoje é possível o “porteiro embarcar no avião e sentar-se ao lado da madame”. E a madame agora é obrigada a cumprir a PEC das domésticas e a pagar direitos trabalhistas às mulheres que antes trabalhavam num regime de exploração.

No filme, a luta por espaços e oportunidades se dá com a chegada de Jéssica que contesta a dominação sofrida pela mãe. Um desses espaços é o quarto de hóspedes. Dado que ela é uma visita, ela deveria ficar no quarto de hóspedes. Aos poucos ela vai minando a dominação e mostrando que os valores de uma classe que deveria permanecer subalterna e se contentar com os lugares que lhe são oferecidos (o quatinho dos fundos) não foram reproduzidos entre a mãe e a filha. E essa ruptura fez com que ela enxergasse a si mesma como alguém que pode sentar-se à mesa dos patrões da mãe e prestar vestibular para a mesma universidade que o filho dos donos da casa. O grande incômodo é que estes valores, que para Val as pessoas “já nascem sabendo”, para Jéssica são socialmente criados e reproduzidos, e podem ser recriados e transformados. Na verdade, “transformar” talvez seja um termo muito forte, visto que, apesar de passar no vestibular e influenciar a mãe a pedir demissão e sair da casa dos patrões, Jéssica não consegue modificar o *status* social de Val, nem oferecer-lhe capital cultural ou opções de um futuro diferente (falaremos disso mais a frente, nas conclusões). Além disso, Jéssica conquistou espaços aproveitando-se das fissuras da classe dominante, pois ela contou com o apoio (interesseiro) do patrão e a oposição ciumenta da patroa.

Segundo Matheus Pichonelli (2015), “o filme acerta ao provocar desconfortos, mas perde força quando se apoia em estereótipos e reduz as assimetrias entre ricos e pobres a uma questão de mérito”. Como Souza (2009) também coloca:

“O que é escondido pela ideologia do mérito é, portanto, o grande segredo da dominação social moderna em todas as suas manifestações e dimensões, que é o ‘caráter de classe’ não do mérito, mas das condições sociais que permitem o mérito” (SOUZA, 2009. p. 121).

A entrada numa universidade surge como a esperança de ascensão social. Essa ascensão é dificultada na região de origem de Jéssica e a migração é, também, motivada por uma distribuição espacial desigual de oportunidades, um caminho de conseguir os meios culturais necessários para ocupar uma posição de prestígio na sociedade.

Sabe-se que os jovens do interior oriundos de escolas públicas têm maiores dificuldades para passar nos vestibulares de universidades de renome e às vezes precisam tentar mais de uma vez ou precisam de incentivos de políticas públicas para conquistar uma vaga. É possível entender que o filme acaba deixando de forma implícita um reforço à meritocracia com o fato da adolescente que teve dificuldades, mas se esforça estudando (várias cenas mostram Jéssica estudando), passar no vestibular, enquanto o adolescente

burguês que teve melhores condições não consegue passar. Essa inversão enfraquece um pouco o caráter de classe que foi trazido à tona no desenvolvimento do filme.

Relações familiares

O filme retrata uma situação muito comum na sociedade brasileira, o da empregada doméstica e/ou babá colocada num lugar ambíguo e muito conveniente para os patrões: o de fazer “quase” parte da família.

Val deixa de dar afeto a sua filha Jéssica, criada em Pernambuco por outra pessoa e para quem envia dinheiro – e por quem trabalha para uma melhor educação e condições de vida –, mas dedica seu afeto a Fabinho, filho dos patrões.

A pergunta que dá título ao filme é feita por Fabinho a Val logo no início, quando o menino é ainda uma criança, e se refere à mãe do menino, patroa de Val. Mais tarde, Jéssica contará à mãe que se fez essa mesma pergunta algumas vezes, quando era criada por parentes enquanto a mãe trabalhava – e cuidava de Fabinho – em São Paulo. Para Francesca Angiolillo (2015) essa pergunta “arrasta consigo uma gama de assuntos” que a classe média urbana brasileira conhece muito bem:

“A mãe que trabalha fora deixa o filho pequeno aos cuidados de outra mãe, que, para assumir esse lugar, não cuida dos próprios filhos. Esse aspecto resume a perversidade dos laços entre patrões e domésticas no Brasil” (ANGIOLILLO, 2015).

Essa questão do afeto transferido pela babá de seus próprios filhos aos filhos dos patrões nos remete forçosamente a triste lembrança dos tempos escravocratas das mães pretas, que deixavam seus bebês nas senzalas para cuidar e amamentar os bebês das sinhás.

Outra questão que cabe ser colocada nesse contexto é a da discussão do trabalho doméstico que deixa de ser feito por uma mulher que trabalha fora de casa para ser feito por outra mulher. O filme questiona a transferência das responsabilidades com as tarefas do lar de uma mulher para outra e não de uma mulher para um homem ou para uma divisão entre os sexos, na medida em que apresenta uma personagem masculina (Carlos) que não realiza trabalho fora de casa e nem por isso assume qualquer afazer doméstico, nem sequer levantar-se da mesa de jantar para pegar um copo d’água ou levar os pratos sujos para a cozinha. Apesar de intencionalmente colocar as mulheres nos papéis

principais e deixar os homens nos papéis secundários – o filme avança na inversão da perspectiva hegemônica das representações de gênero –, a personagem Carlos deixa claro que quem paga as contas é ele, o dinheiro que sustenta a casa é de uma herança dele. Ele ainda tem poder, apesar das mulheres serem ativas e protagonistas.

Val acoberta erros de Fabinho, lhe dá um carinho que a própria mãe – uma mulher ocupadíssima e aparentemente fria – lhe nega. Fabinho, por sua vez, retribui o carinho de Val, lhe tem como confidente, lhe procura quando quer apoio – ao invés de procurar a mãe – e desenvolve por ela uma relação também ambígua.

Uma cena que provocou certas reflexões é o momento em que Fabinho, não conseguindo dormir sozinho, vai até o quarto de Val e pede para dormir com ela. Eles se abraçam e dormem juntos. Essa cena pode gerar diferentes interpretações. Uma delas seria a de que Fabinho, diante dos mimos de Val, ainda se comporte como uma criança, que ao ter dificuldades para dormir, procura um adulto – normalmente uma criança faria isso com os pais, mas Fabinho faz com a babá, por quem parece ter maior relação de intimidade e afetuosidade. Outra interpretação é de que a cena teria conotações sexuais, numa referência aos casos de filhos de classe média que têm relações sexuais com suas empregadas. Essa interpretação parece ter sido descartada, e assim resolvida pelo filme, quando Fabinho deixa a entender numa conversa com Jéssica que ainda é virgem. O filme constrói a personagem Fabinho como um adolescente infantilizado, mimado demais pela babá e negligenciado pelos pais – uma mãe que trabalha demais numa caricatura de vilã, e um pai presente no espaço doméstico, porém despreocupado e distante do filho.

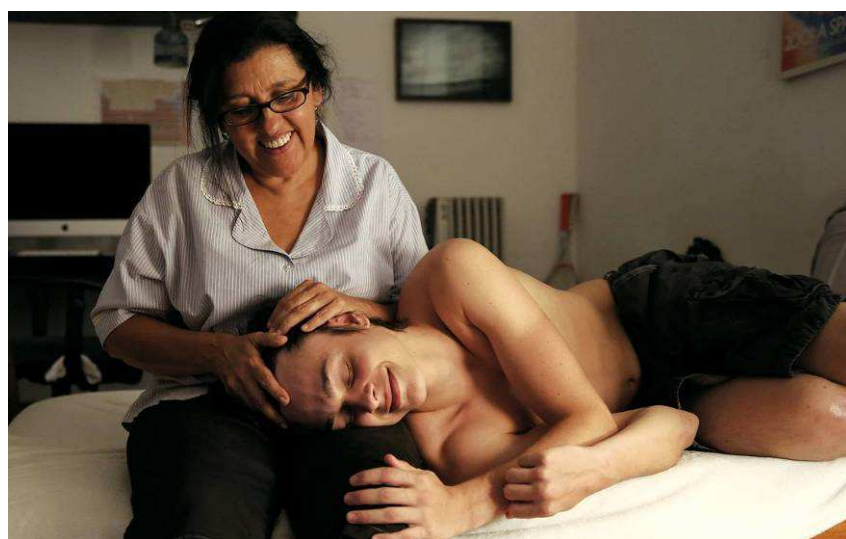


Figura 2 – Foto de divulgação do filme *Que horas ela volta?* Fonte: GULLANE, 2015.

Jéssica e Val, por sua vez, têm uma relação marcada pela distância. Val pouco sabe da vida da filha, e apesar de recebê-la com carinho, não disfarça uma certa estranheza. Jéssica também pouco sabe sobre a mãe, se mostra surpresa ao descobrir que ela mora na casa dos patrões, não se reconhece como a filha da empregada, mas como hóspede, ao mesmo tempo em que de forma alguma rejeita a mãe. O que Jéssica sabe sobre a vida de Val não é por conhecê-la ou conviver com ela, mas ela reconhece na vida da mãe o que leu ou ouviu falar sobre as relações patrões-empregados: a empregada que quase pertence à família quando é conveniente aos patrões, mas que jamais será da família; que pertence ao espaço da cozinha, e só entra nos quartos da casa ou na sala para arrumar e limpar.

Segundo Matheus Pichonelli (2015), a construção da distância entre mãe e filha “soa como um furo do roteiro”, pois não se justificaria, por exemplo, que Jéssica não soubesse que a mãe mora no trabalho, já que as duas se falavam por telefone. Segundo ele, também não se justificaria que Val não reconheça a filha quando vai buscar Jéssica no aeroporto, já que em pleno século XXI pudessem trocar fotos e usar a internet – acessível a empregadas domésticas (a menos que suponhamos que Val é analfabeta funcional).

Pichonelli (2015) entende que o embate entre mãe e filha comece no caminho do aeroporto para a casa dos patrões, quando Jéssica descobre que a mãe vive no trabalho. Mais do que reconhecer a servidão naturalizada, Jéssica não se conforma, principalmente, com a passividade da mãe e sua tentativa de colocá-la no mesmo lugar, num colchão no quarto dos fundos. Pichonelli (2015) destaca ainda que Val parece tomar partido dos patrões toda vez que a filha ameaça as regras silenciosas da casa. Segundo ele, Jéssica não faz a menor questão de ocupar os espaços da casa, seja o quartinho dos fundos ou o de hóspedes, nem de estabelecer qualquer relação com aquela família. Ela chega a São Paulo esperando ser recebida pela mãe em “sua” casa. E passa todo o filme tentando sair daquele lugar, daquela casa que é tão somente o ambiente de trabalho de sua mãe. Para ele, o ponto alto do filme é justamente a quebra da distância entre mãe e filha, ou seja, a reaproximação das duas. Cujo auge se dá quando Val finalmente sai da casa.

Segundo Carlos Alberto Mattos (2015), a força política do filme está na humanidade das personagens e nas suas relações entre si e com a casa. Ele destaca como o filme coloca Val e Jéssica em praticamente todas as ações, ou seja, no protagonismo absoluto, além de privilegiar o olhar que vem da cozinha. Mesmo quando a ação se passa na sala de estar/jantar, acompanhamos seu desenrolar da perspectiva da cozinha. Essa câmera colocada dentro da cozinha “situa o espectador na mentalidade das empregadas”.



Figura 3 – Foto de divulgação do filme *Que horas ela volta?* Fonte: MATTOS, 2015.

Uma cena que deixa clara essa situação da “agregada que é quase membro da família”, é quando Val dá a patroa um presente de aniversário, um jogo de xícaras e garrafa térmica para café. Val quer agradar a patroa, a vê como uma “amiga”, alguém a quem “deve” algo, e se sente na obrigação de lhe presentear no aniversário. Bárbara não gosta do presente, mas por sua vez, também na falsa encenação de amizade com a empregada, disfarça o desprezo pelo presente, pedindo que Val o guarde para uma ocasião especial. Durante o aniversário de Bárbara – uma cena que levanta outras várias questões como o fato de Val trabalhar durante a noite, estar de uniforme, e mal ser olhada pelos convidados – Val pensa que pode ser uma boa situação para usar o presente, e Bárbara, claro, a repreende. Nas palavras de Mattos (2015):

“[...] emblema das transformações em jogo durante o filme, o conjunto de xícaras e garrafa térmica é presenteado à patroa como algo ‘moderno’, que supostamente a agradaria. Mais tarde, a rejeição de Bárbara planta a primeira semente de insatisfação em Val. Por fim, o ‘roubo’ do utensílio vai marcar uma modesta revanche de Val, quando na verdade o conjunto estava apenas reassumindo seu lugar na admiração dela. Mas a alternância ‘moderna’ de cores entre pires e xícaras não mais será respeitada em sua tardia estreia com mãe e filha. No café, elas combinam as cores da maneira tradicional. É como um adeus ao mundo do estilo (associado a Bárbara) e à preocupação em agradar a qualquer preço” (MATTOS, 2015).

Outro ícone da relação das personagens entre si e com a casa é a piscina. Proibida para Val e Jéssica. Val sempre soube disso, e jamais questionou. Jéssica, porém, descumpr

“regra não dita” e entra na piscina junto com Fabinho. Segundo Mattos (2015), essa atitude de Jéssica representa uma transgressão de regras não somente para Bárbara, mas também para Val. Jéssica entende o quanto sua presença em lugares ocupados apenas pelos patrões é incômoda, e reage, aliás, quando Bárbara manda esvaziar a piscina até que a hóspede não desejada vá embora. O filme usa a piscina mais tarde para mostrar que Val finalmente compreendeu o “não reconhecer lugares de classe” de Jéssica, e suas críticas à relação que tinha com seus patrões, quando Val, feliz e orgulhosa pela filha ter passado no vestibular, entra na piscina quase vazia e conta para a filha, numa espécie de redenção, e num gesto de cumplicidade. É um resgate de proximidade na relação entre mãe e filha.

Outro ponto destacado por Mattos (2015) é a “debilidade masculina”. As personagens masculinas do filme são marcadas por fraqueza e falta de personalidade. O pai de Jéssica, que não aparece, é apenas citado em conversas entre mãe e filha, não criou a menina enquanto a mãe trabalha em São Paulo, portanto, passa a impressão no mínimo de um pai distante e/ou negligente. O pai do filho de Jéssica sequer é citado. Para Mattos (2015), Fabinho é um adolescente “amorfo, que se sente intimidado pela desinibição de Jéssica”. Carlos é um “homem passivo, diletante, um completo ‘sem-noção’, subjugado pela mulher e patético em sua fragilidade”. A que se destacar que Bárbara e Carlos não dormem no mesmo quarto. Além disto, Bárbara é ativa em termos de trabalho extradoméstico, mas é o marido, que é passivo, que sustenta a casa com recursos de herança. Os homens do filme são frouxos e “emasculados”. Ou seja, há uma inversão do protagonismo de gênero também na classe dominante.

A representação masculina no filme nos remete a uma questão absolutamente polêmica e complexa: a do olhar feminino no cinema. Há quem diga que não existe uma diferença significativa entre os olhares dos cineastas homens e mulheres. De fato, limitar o cinema feito por mulheres a temáticas, gêneros cinematográficos, tipos de personagens específicas ou até mesmo formas de representação de mulheres, seria limitar o alcance das diretoras e dos filmes dirigidos por mulheres. Mulheres podem fazer filmes sobre qualquer assunto, temática, gênero, personagens, isto é inquestionável. Por outro lado, desconsiderar que a experiência de vida, as ações e reações de mulheres diante do mundo sejam diferentes das dos homens, e que isso influencie seu olhar, sua postura, suas formas de representar o mundo também seria ingênuo. Autoras como Ann Kaplan (1995), Anne Higonnet (1993) e Marcelle Marini (1993) afirmam que as mulheres ao entrarem no mundo da produção cultural, da criação de imagens e representações, tiveram que

enfrentar desafios como o de se representar de forma diferente da imagem hegemônica e tradicional construída sob o domínio patriarcal ou reproduzir a representação já arraigada e amplamente difundida pelo cinema clássico. Vencidas (ou não?) as barreiras de representar-se a si mesma, as mulheres também precisam retratar (aprender a?) o restante do mundo. Ou seja, o cinema de mulheres não está imune a sofrer tanto da facilidade de reproduzir suas representações tradicionais, quanto da tentação de representar de forma depreciada e estereotipada (devolver na mesma moeda) personagens masculinas.

Pichonelli (2015) e Angiolillo (2015) destacam também a construção de Bárbara como uma vilã bastante estereotipada. Ao mesmo tempo em que Val ganha a empatia do público no início do filme pela via da comédia, numa personagem atabalhoada e risível, Bárbara se mostra falsa, fria, em todas as suas relações, não somente com Val ou Jéssica, mas com o marido e o próprio filho. Diante disso, a relação patroa má-empregada carismática faz o filme perder força em sua discussão entre as classes. Usa de artimanhas típicas do cinema clássico narrativo (talvez desnecessárias nesse filme) para levar o espectador a torcer pela “mocinha” contra a “vilã”. Fazendo assim com que a identificação da classe média com Bárbara não aconteça naturalmente, afinal nenhum espectador está preparado para se identificar com o vilão clássico. Bárbara poderia ter uma relação afetuosa com o filho e o marido, até com Val, como é muito comum entre patroas e empregadas, e ainda assim, a relação entre as duas, entre a sala de estar e a cozinha, não perderia seu conflito de classes ou suas perversidades.

Este artigo não se propõe avançar sobre questões de raça/cor, pela complexidade das mesmas, e por entender que estas não sejam colocadas de forma explícita no filme. No entanto, a título de levantar reflexões para outros pesquisadores que se proponham fazê-lo, ressaltamos que a personagem Val é negra (lembrando que segundo o IBGE, negros são a soma dos indivíduos que se declaram pretos com aqueles que se declaram pardos). Val é parda como boa parte da população brasileira. A diretora Anna Muylaert (apud MENDES, 2015) inclusive declarou que escolheu Regina Casé para o papel por seu fenótipo, por reconhecer na atriz traços das raças preta, indígena e branca. Mas a filha de Val é branca. Isto quer dizer que o pai de Jéssica deve ser branco. Mas o filho de Jéssica é negro, o que quer dizer que o pai deve ser preto. Ou seja, há uma miscigenação que é própria da sociedade brasileira e que perpassa as questões de classe.

Outra questão para ser pensada em futuros trabalhos, é que um dos temas em que o filme é central é a maternidade. No entanto, todas as personagens mães do filme são de

filho único. Isto ainda é raro no Brasil, embora esteja mudando, especialmente na população mais pobre que apresenta taxa de fecundidade de cerca de 3 filhos por mulher, dependendo do nível de estudo (BERQUÓ; CAVENAGHI, 2004).



Figura 4 – Foto de divulgação do filme *Que horas ela volta?* Fonte: CENTOEQUATRO, 2015.

Conclusões

O filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, por si só, ou seja, por seu conteúdo e discurso narrativo, pelas opções de posicionamento de câmera, escolha e construção de protagonistas, já seria objeto suficientemente interessante e denso para uma análise sob o ponto de vista demográfico, antropológico, sociológico e histórico. Capaz de levantar reflexões sobre trabalho doméstico, relações de trabalho, heranças escravocratas na sociedade brasileira, relações de gênero, gerações e familiares, migração, luta de classes e espaços sociais.

Aliado a tudo isso, o filme envolveu-se – por conta de uma exibição tumultuada que teve diversos desdobramentos em redes sociais e festivais pelo país, somado a críticas que suscitou – em discussões que ultrapassaram o conteúdo do filme em si, que o completaram e, de certa forma, o enriqueceram ou exacerbaram questões que o filme já abordava – como, por exemplo, o protagonismo feminino não somente nas telas, mas na produção audiovisual, como mulheres ocupando cargos de direção e roteiro

cinematográfico e outras funções de comando, fazendo sucesso, recebendo prêmios e gerando lucro (rendas de bilheteria).

Desta forma, fica claro que quando falamos em Estudos de Cinema ou análise fílmica, não estamos nos limitando às narrativas cinematográficas, mas a toda produção audiovisual e seus aspectos dentro e fora das telas, em seus bastidores sociais, políticos, econômicos – que envolvem desde a criação e regulamentação de políticas audiovisuais, perpassando todas as fases de elaboração dos filmes: a captação de recursos, a pré-produção, a execução, a pós-produção, a distribuição e a exibição, incluindo aí estudos sobre o público e a recepção dos espectadores, bem como a crítica cinematográfica.

A produção do filme ocorre em um momento em que as políticas públicas se expandem para a proteção social e influenciam uma nova geração de jovens construída a partir de um ganho de autoestima das classes trabalhadoras. Demonstrando o quanto o cinema está em sintonia com as mudanças sociais, e o quanto é rápido em sua representação dessas mudanças.

As análises apresentadas sobre o filme neste artigo apontam para a viabilidade da relação entre o Cinema e as Ciências Sociais, especialmente, a Demografia para uma análise da sociedade, mais do que analisando o filme sob uma perspectiva demográfica, mas utilizando-se da narrativa audiovisual como método de análise das populações.

O cinema possui uma capacidade difícil de ser reproduzida em outras formas de arte ou meios de comunicação, que é a de condensar em duas horas (ou menos) diversas questões muitas vezes difíceis de serem tratadas sob a forma disfarçada de entretenimento.

Ao fim e ao cabo de suas 1 hora e 54 minutos, *Que horas ela volta?*, depois de causar desconforto com as ameaças de Jéssica às relações de poder estabelecidas na casa do Morumbi, deixa para Val poucas opções. Trocar o trabalho doméstico remunerado pelo trabalho doméstico opcional na casa da filha e o cuidado do neto que será levado a São Paulo (sem dizer de onde virá o dinheiro para o sustento). Continuar trabalhando como doméstica – o que não é nenhum problema, já que se trata de um trabalho muito digno – mas para novos padrões, numa nova relação que não exija que ela durma no trabalho, como diarista, por exemplo. Ou seja, o que muda para ela é a relação com os padrões, as outras questões permanecem. Será que o filme não poderia ter reservado outra opção para a vida de Val? Uma afirmação enquanto mulher, por exemplo, ter uma vida sexualmente ativa. Ou será que o futuro de Val depende da filha e do neto?

De todo modo, ficaram explícitas as possibilidades de trabalho com a relação Demografia-Cinema, objetivo principal deste artigo, para além do uso de filmes de documentário muito utilizado pela Antropologia Visual clássica como meio de retratar determinada sociedade, mas incluindo o uso de filmes de ficção, também como potenciais documentos históricos, antropológicos e sociológicos, ricos em abordagens de questões humanas e sociais.

Especificamente, para a Demografia a análise fílmica se mostra oportuna ao apropriar-se de narrativas sobre temas como movimentos migratórios, relações de trabalho, representações de gênero, sexualidades, classes, cor/raça e outros grupos sociais, relações familiares e intergeracionais, entre outros. Além de trabalhar com a composição demográfica das personagens dos discursos cinematográficos – a população filmada explicada por Daney (1997) –, a perspectiva demográfica se faz muito útil na abordagem extra-telas: na análise de equipes e outros aspectos socioeconômicos da produção audiovisual, orçamentos, recursos e políticas.

Ao analisar *Que horas ela volta?* percebemos que existe ainda um desconforto quando mulheres, especialmente fora de padrões pré-estabelecidos para protagonistas – brancas, magras, jovens, de classe média – roubam a cena. E quando mulheres estão por trás das câmeras, na cadeira de diretora. A análise de um único filme é capaz de suscitar reflexões sobre as posições que os diferentes grupos sociais ocupam nas representações cinematográficas e, provavelmente como consequência, na própria sociedade.

O cinema brasileiro ainda se comporta como reproduzidor de perspectivas dominantes em termos de gênero, raça e etnia, classes, reservando a negros, pobres e mulheres espaços limitados numa distribuição desigual de papéis, associados às “ausências” e invisibilidade a que esses grupos estão sujeitos na sociedade.

Referências bibliográficas e iconográficas

ALVES, Paula. **O Cinema Brasileiro de 1961 a 2010 pela Perspectiva de Gênero**. Dissertação de Mestrado, Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Rio de Janeiro, Brasil, 2011.

ALVES, Paula; ALVES, José; SILVA, Denise. Mulheres no Cinema Brasileiro. **Revista Caderno Espaço Feminino**, v. 24, n. 2, p. 365-394, 2011.

ALVES, Paula; RIBEIRO, Ana; HIRANO, Luis. **Espaços e representações de negros, indígenas e mulheres no cinema brasileiro contemporâneo**. Trabalho apresentado no Seminário Internacional Fazendo Gênero 10, Florianópolis, Brasil, set. 2013.

ALVES, Paula; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. **Aceno - Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 2, n. 3, p.159-176, 2015a.

_____. **Mulheres em contextos de guerra, conflitos e movimentos sociais: tomando como exemplo o filme *Que bom te ver viva*, de Lucia Murat, Brasil, 1989**. Trabalho apresentado na V Reunião Equatorial de Antropologia / XIV Reunião de Antropólogos Norte e Nordeste, Maceió, Brasil, jul. 2015b.

Anna Muylaert. **Que horas ela volta?** (filme). São Paulo, Brasil, 2015.

ANGIOLILLO, Francesca. A indulgência do filme *Que Horas Ela Volta?*, de Anna Muylaert. **Folha de São Paulo**, Ilustríssima, set. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/09/1683170-a-indulgencia-do-filme-que-horas-ela-volta-de-anna-muylaert.shtml>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

BERQUÓ, Elza; CAVENAGHI Suzana. **Mapeamento socioeconômico e demográfico dos níveis de fecundidade no Brasil e sua variação na última década**. In: XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais. Anais... Campinas: ABEP, 2004.

CARNEIRO, Maria Teresa; ROCHA, Emerson. Do fundo do buraco: o drama na ascensão social de empregadas domésticas. In: SOUZA, Jessé. **Ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: UFMG, p. 125-142, 2009.

Cine 104. Disponível em: < <http://www.centoequatro.org/agenda/a-seguir-que-horas-ela-volta-3>>. Acesso em: 25 abr. 2016.

DANEY, Serge. Pour une ciné-démographie. In: DANEY, Serge. **Devant la recrudescence des vols de sacs à main**. Lyon: Aléas éditeur, 1997.

Gullane. Disponível em: <<http://www.gullane.com/projeto/que-horas-ela-volta#Imagens>>. Acesso em: 25 abr. 2016.

HAMA, Lia. Anna Furacão: entrevista com Anna Muylaert. **Revista TPM**, n. 158, out. 2015. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/anna-muylaert-e-um-furacao>>. Acesso em: 25 fev.2016.

HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens y representaciones. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **Historia de las mujeres en occidente**. Madrid: Taurus Minor, 1993.

KAPLAN, Ann. **A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MARINI, Marcelle. El lugar de las mujeres en la producción cultural. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **Historia de las mujeres en occidente**. Madrid: Taurus Minor, 1993.

MATTOS, Carlos. Da cozinha da Val. **Rastros de Carmattos**, set. 2015. Disponível em: <<https://carmattos.com/2015/09/23/da-cozinha-de-val/>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

MENDES, Letícia. Entrevista com Anna Muylaert. **G1**, set. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/09/mulher-que-faz-sucesso-e-entendida-como-perigosa-diz-anna-muylaert.html>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

NOGUEIRA, Carolina. No mundo do cinema mais uma garota interrompida. **Revista AzMina**, set. 2015. Disponível em: <<http://azmina.com.br/2015/09/no-mundo-do-cinema-mais-uma-garota-interrompida/>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

PICHONELLI, Matheus. O retrato incompleto de *Que Horas Ela Volta?*. **Carta Capital**, Edição Digital, out. 2015. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-retrato-incompleto-de-que-horas-ela-volta-6859.html>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

REIS, Léa Maria. *Que horas ela volta?*: Com medo de Jéssica. **Carta maior**, set. 2015. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Que-horas-ela-volta-Com-medo-de-Jessica/39/34591>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

ROSÁRIO, Miguel. Entrevista com Anna Muylaert, diretora de *Que horas ela volta?*. **O Cafezinho**, set.2015. Disponível em: <<http://www.ocafezinho.com/2015/09/18/entrevista-com-anna-muylaert-diretora-de-que-horas-ela-volta/>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Tradução: Christine R. Dabat e Maria B. Ávila. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989.

SOUZA, Jessé. **Ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

TREMILLS, Kate. Where have all the women gone? **Moving Pictures Magazine**, v. 1, issue 3, 2005.