

O limiar da piscina: uma análise do filme *Que horas ela volta?* em diálogo com o imaginário sobre a desigualdade social brasileira

The edge of the pool: an analysis of the film The second mother in dialogue with the imaginary about Brazilian social inequality

El borde de la piscina: un análisis de la película Una segunda madre en diálogo con el imaginario sobre la desigualdad social brasileña

Anaurelino NEGRI¹
Roberto TIETZMANN²

Resumo

Neste trabalho realizamos uma análise do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) com ênfase na figura da piscina e em sua simbologia na narrativa da obra, por meio do referencial teórico de autores vinculados ao estudo da imagem e da arte. Tomamos como ponto de partida a compreensão do cinema como um registro documental de seu tempo, que nos permite refletir sobre o mundo que retrata em uma perspectiva histórica. A partir desse paradigma inicial conduzido pela teoria de Kracauer (1960) e por reflexões pregressas de Schopenhauer (2014), traçamos paralelos entre a figura da piscina presente no filme e o conceito de imagem dialética — derivado da leitura de Didi-Huberman (1998) — diante da trama de relações entre as personagens e o seu contexto político e social no imaginário brasileiro.

Palavras-chave: Que horas ela volta?; Desigualdade social; Imagem dialética.

Abstract

In this paper we carry out an analysis of the feature film *The second mother* (MUYLAERT, 2015) with an emphasis on the figure of the pool and its symbolism in the narrative of the movie through the theoretical framework of authors linked to the study of image and art. We take as a starting point the understanding of cinema as a documentary registry of its time which allows us to reflect on the world it portrays in a

¹ Doutorando em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCom) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: anaurelinos@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8300-8152

² Professor e pesquisador do programa de pós-graduação em comunicação da FAMECOS na PUCRS. E-mail: rtietz@pucrs.br. ORCID:0000-0002-8270-0865



historical perspective. From this initial paradigm driven by Kracauer's theory (1960) and from previous thoughts by Schopenhauer (2014), we draw parallels between the figure of the pool present in the film and the concept of dialectical image — derived from the reading of Didi-Huberman (1998) — given the bond between the characters and their social and political context in the Brazilian imaginary.

Keywords: The second mother; Social inequality; Dialectical image.

Resumen

En este trabajo realizamos un análisis de la película *Una segunda madre* (MUYLAERT, 2015) con énfasis en la figura de la piscina y su simbología en la narrativa de la obra a través del marco teórico de autores vinculados al estudio de la imagen y el arte. Tomamos como punto de partida la comprensión del cine como registro documental de su época, que nos permite reflejar sobre el mundo que retrata en una perspectiva histórica. A partir de este paradigma inicial impulsado por la teoría de Kracauer (1960) y por reflexiones previas de Schopenhauer (2014), trazamos paralelismos entre la figura de la piscina presente en la película y el concepto de imagen dialéctica — derivado de la lectura de Didi-Huberman (1998) — dada la trama de relaciones entre los personajes y su contexto político y social en la realidad brasileña y en su imaginario.

Palabras clave: Una segunda madre; Desigualdad social; Imagen dialéctica.

Introdução

Neste ano de 2022, o Brasil se aproxima do marco de seu bicentenário de independência frente ao período da colonização portuguesa no país. Em um momento conturbado de sua história política recente, a reflexão a respeito da formação de seu tecido social parece ainda mais urgente diante de uma pandemia que continua a vitimar, em especial, as parcelas economicamente menos favorecidas de sua população. No ano de 2020, a desigualdade social voltou a crescer em solo nacional e a concentração de renda atingiu o seu pior patamar neste século³ (ELIAS, 2021). Apenas alguns anos antes, ainda em 2015, a diretora e roteirista Anna Muiylaert estreava seu quarto longa-metragem: *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015). No livro homônimo ao filme, também de autoria da cineasta, a jornalista Eliane Brum introduz a obra com o seguinte relato:

“O maior privilégio é o de nem mesmo precisar pensar nos seus privilégios”. Esta frase, referindo-se aos brancos, foi dita durante um debate histórico sobre racismo, ocorrido em 2015, no Itaú Cultural, por um jovem negro da periferia de São Paulo que estava na plateia. Que

³Cf. matéria da CNN sobre desigualdade no Brasil em 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/desigualdade-no-brasil-cresceu-de-novo-em-2020-e-foi-a-pior-em-duas-decadas/>. Acesso em: 17 de agosto de 2022.



horas ela volta? retrata o momento em que esse privilégio do privilégio foi arrancado da classe média brasileira. Um momento delicado, tenso como um varal de roupas bem esticado, que acontecia dos muros para dentro das casas, ou da porta para dentro dos apartamentos. O momento que seria determinante para tudo o que aconteceria nos anos seguintes no Brasil. (BRUM, 2019, p. 1)

Nesse trecho, Brum (2019) afirma que o filme retrata tal momento de autoconsciência por parte de classes privilegiadas através de uma ficção calcada em fatos de um período histórico. Ao mostrar os conflitos em torno da doméstica Val (Regina Casé), da filha Jéssica (Camila Márdila), recém-chegada a São Paulo, com a família de classe média e os espaços da casa em que habitam, o filme problematiza as divisões de renda, origem regional e hierarquias imbricadas na sociedade brasileira. Em especial, a piscina da casa opera como um ponto focal destas questões, servindo como uma chave de representação e interpretação para além da imagem denotativa.

É a partir dessa perspectiva na qual o filme está inserido que pretendemos contextualizar o pensamento de Kracauer (1960, 2004) a respeito do cinema como um importante instrumento de análise e compreensão da história e da sociedade. Assim como traçaremos o diálogo das reflexões do autor no mundo das artes de maneira diacrônica, conectando uma corrente de pensamento h^{4[OBJ]} contemporâneo, como a de Didi-Huberman (1998).

A obra filmica, segundo Kracauer (1960), teria o poder de tirar de um estado de dormência elementos do mundo ao nosso redor, trazendo-os à luz de nossa visão novamente — como uma espécie de lupa, que enquadra e amplia a percepção do elemento que enfoca:

O filme torna visível o que não estávamos enxergando, ou o que talvez nem pudéssemos ver, antes de seu advento. Ele efetivamente nos ajuda a descobrir o mundo material com suas correspondências psicofísicas. Nós literalmente resgatamos este mundo de seu estado adormecido, seu estado de inexistência virtual, tentando experimentá-lo através da câmera.⁵ (KRACAUER, 1960, p. 300, tradução nossa)

⁴ Neste trabalho, entendemos uma concepção de “imaginário” semelhante à de Maffesoli (1998, 2001), que estabelece uma ideia de contemplação do mundo por meio do papel cognitivo da imagem — a qual atuaria como uma espécie de materialização produzida a partir do imaginário, carregada de potência simbólica: “Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado. Refiro-me a todo tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí afora” (MAFFESOLI, 2001, p. 76). A imagem não apresenta uma verdade única ao olhar do analista, mas sublinha as nuances da complexidade do mundo empírico a partir do seu recorte.

⁵ Texto original: “Film renders visible what we did not, or perhaps even could not, see before its advent. It effectively assists us in discovering the material world with its psychophysical correspondences. We literally redeem this world from its dormant state, its state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience it through the camera. And we are free to experience it because we are fragmented.”



O cinema dá visibilidade a elementos do mundo material que não mais percebemos no dia-a-dia, tendo em mente que nossa visão já não está mais sensível aos seus estímulos. A “aura” desses elementos esmaece gradualmente no mundo material em decorrência da abundância de imagens e de informações com a qual fomos progressivamente bombardeados no processo de modernização. De maneira similar, é esse o entendimento de Benjamin (2018) a respeito das consequências da reprodutibilidade excessiva dos objetos⁶. Por sua vez, o filme permite enquadrar exatamente uma porção de elementos a se dar atenção, permitindo uma reflexão aprofundada sobre aquele recorte de mundo. Essa visão a respeito do cinema dialoga com a percepção de que a arte nos permite compreender melhor a vida, conceito já formulado no início do século XIX por Schopenhauer (2014):

Toda obra de arte realmente se esforça por nos mostrar a vida e as coisas como elas são na realidade, mas estas não podem ser apreendidas diretamente por todos através da névoa de contingências objetivas e subjetivas. A arte desfaz essa névoa. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 72)

O trecho “por nos mostrar a vida e as coisas como elas são *na realidade*” (grifo nosso) representa um paralelo à compreensão de Kracauer (1960) sobre o realismo no cinema, da mesma forma que o “desfazer da névoa” se aproxima da *revelação* contida no material documentado e reproduzido através do filme na visão do autor, como sintetiza Freitas Gutfreind (2009):

A relação cinema e realidade para Kracauer é da ordem do testemunho, no sentido de que o cinema registra os aspectos já vistos para revelar aquilo que não é compreensível de imediato. Essa “revelação”, portanto, evidencia as aparências. [...] O cinema é apreendido como um suporte, onde o mundo é reproduzido e documentado, ou seja, permitindo-se analisar os acontecimentos e contribuindo com uma prática própria ao pesquisador. (FREITAS GUTFREIND, 2009, p. 135)

Para Schopenhauer (2014), as obras de arte guardam em si uma subjetividade, que é percebida através da imaginação do observador e que nos ajuda a compreender o mundo material de melhor forma graças a essa peculiaridade:

⁶ Sobre o conceito de “aura”, Benjamin (2018, p. 57) define: “Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. Estando de posse dessa descrição, torna-se fácil perceber a condição social inerente à deterioração contemporânea da aura. Ela repousa sobre duas circunstâncias, ambas ligadas ao crescimento progressivo das massas e à intensidade crescente de seus movimentos”.



Figuras de cera nunca podem produzir um efeito estético [...], embora seja precisamente nelas que a imitação da natureza pode alcançar seu mais alto grau. Pois elas não deixam nada mais para a imaginação conceber. [...] Decorre [...] da minha visão inteira de arte que seu objetivo é facilitar o conhecimento das *Ideias* do mundo [...]. Ficamos totalmente satisfeitos com a impressão causada por uma obra de arte apenas quando ela deixa para trás algo que, apesar de toda a nossa reflexão a respeito dela, não pode ser reduzido à distinção de um conceito. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 74-75, grifo do autor)

De maneira similar, o cinema opera em seus interditos: desde a sua concepção física nos intervalos entre os fotogramas a cada segundo; passando pela complexidade dos elementos exibidos dentro de quadro, multifacetados entre a imagem, o som e a narrativa; até os elementos fora de quadro, no qual a obra está inserida. Um elemento em cena é mais do que um retrato deste elemento, uma vez que também provoca inferências a respeito de sua articulação com demais pontos da narrativa cinematográfica. É a partir dessa compreensão do filme como um documento a ser estudado para melhor compreender o mundo material que analisaremos o longa-metragem *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) com atenção especial à observação da figura da piscina dentro de sua fábula e ao conceito de imagem dialética, criado por Benjamin (2009) e desenvolvido por Didi-Huberman (1998).

À margem

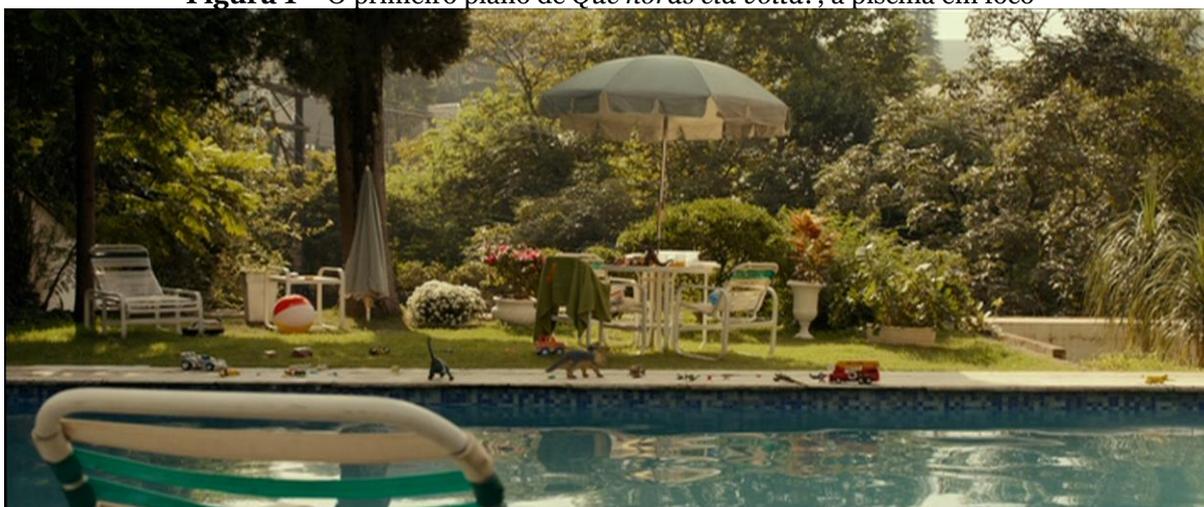
Que horas ela volta? é um filme de longa-metragem escrito e dirigido pela cineasta brasileira Anna Muylaert. A obra estreou em 2015, sendo um projeto concebido há quase duas décadas. Diante de um cenário de migração da região nordeste para a região sudeste do país, duas personagens carentes encontram o afeto entre si imposto por uma realidade socioeconômica particular. Val, uma pernambucana que se vê obrigada a abandonar a filha (Jéssica) para conseguir um emprego como babá e empregada doméstica em São Paulo; e Fabinho (Michel Joelsas), o filho de uma abonada família paulistana, que convive com a ausência da mãe (Bárbara, interpretada por Karine Teles) compulsiva pelo próprio trabalho. Muylaert faz escolhas elaboradas ao enquadrar esse retrato social brasileiro com uma potência imagética que merece reflexão desde o primeiro *frame*.

A cena de abertura tem início à margem de uma piscina cheia no pátio de uma mansão, refletindo uma paisagem ensolarada em meio a um jardim exuberante. Já nesta imagem podemos observar símbolos que serão explorados ao longo da narrativa.



A presença de uma ampla vegetação, de um grande espaço aberto e de uma piscina são sinais de riqueza e abundância de recursos por parte da família que emprega Val. A história se passa em São Paulo, e assim contrasta com as imagens mais recorrentes como estereótipos da capital, pontuadas por arranha-céus, engarrafamentos e habitações de tamanho restrito para a maioria da população. A inversão opera como indicador da diferenciação socioeconômica destas personagens.

Figura 1 – O primeiro plano de *Que horas ela volta?*, a piscina em foco



Fonte: Fotograma de *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015).

Val e Fabinho (ainda criança) são as primeiras personagens a entrar em quadro. A babá coloca o menino para brincar na piscina enquanto o observa, sempre do lado de fora. A cena se passa 13 anos antes do restante da história. Esse é um recorte no tempo que a diretora escolhe apresentar na abertura do filme. É a centelha no desenvolver do restante da fábula. Após o salto de mais de uma década, observamos a rotina de Val na mansão do Morumbi. Ela é enquadrada *do lado de fora* dos cômodos que ficam “para lá da cozinha”, fazendo uso de uma expressão utilizada no filme. A protagonista transita em espaços ao qual “não pertence”, mas está sempre emoldurada pelos seus locais “de pertença” dentro da casa.

Estas diferenças entre estar próximo e ao mesmo tempo ser colocado de maneira distante ecoam divisões de classe frequentemente alinhadas com elementos de preconceito, racismo e dificuldades de ascensão social, que acompanham o Brasil desde suas etapas de formação. Schwarcz e Starling (2015) relatam as complexas negociações entre povos ao longo dos tempos no país, frequentemente resolvidas com violência simbólica e concreta, mas também com a codificação de estratos sociais imbricados em fórmulas de etiqueta e de julgamentos de comportamento. DaMatta



(1985) coloca o papel da cordialidade na identidade brasileira como uma manutenção de estruturas de poder através de relações que mesclam elementos públicos e privados.

A complementariedade de tais relações é manifestada de forma cruzada no roteiro, que coloca aspectos de trabalho e relações familiares e afetivas em lados estanques, mas sobrepostos. Se considerarmos a origem de Val e Jéssica como um polo da narrativa e os eventos em São Paulo como outro, é possível afirmar que a relação com o trabalho é um dos motores da história.

Em um conflito anterior ao mostrado no filme, Val veio para o Sudeste em busca de um trabalho – e o encontrou. Ao mesmo tempo, sua função pressupõe a criação de um vínculo afetivo com a família, ainda que seja limitado pelo seu trabalho como uma funcionária da residência. A filha vem e sua presença coloca em movimento os conflitos da narrativa mostrados no filme, trazidos pela dualidade de ter um vínculo afetivo familiar com a mãe, mas não ter um encaixe imediato nas relações de trabalho e seus afetos restritos com seus limites domésticos.

Figura 2 - Enquadramento do lado de fora da cozinha ao acompanhar Val na cena



Fonte: Fotograma de *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015).

Enquadramentos como os mostrados na Figura 2 ilustram estas restrições de espaço. O marco da porta da cozinha, ladeado pelos objetos em cena (da esquerda para a direita), o rolo de papel alumínio, o interfone e a geladeira, emolduram e aguardam o retorno de Val ao espaço destinado a ela na residência.

Com os pés nas bordas

Jéssica, a filha de Val, precisa passar alguns dias com a mãe na capital paulista com a finalidade de prestar vestibular para o curso de arquitetura, na Faculdade de

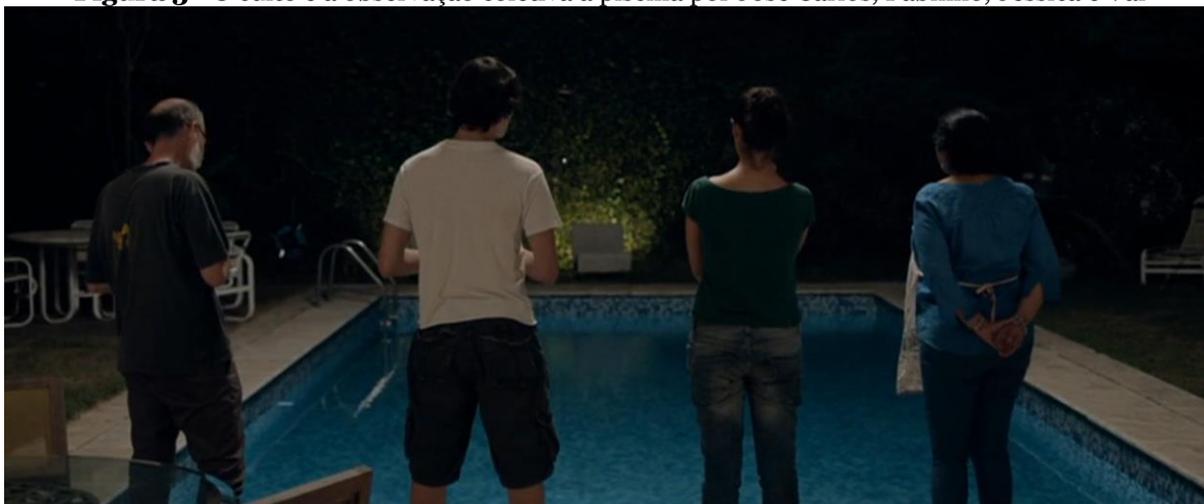


Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Já em sua chegada, percebemos que a personagem é fruto das políticas socioeconômicas implementadas no país durante a elipse diegética de 13 anos. Ela teve acesso à educação concluindo o ensino médio e possui consciência a respeito de sua condição social — fato atribuído com afetividade aos ensinamentos de um ex-professor de história. Na esteira da discussão levantada nesse conflito de classes, é interessante observar que, em 2014, foi lançado o filme *Casa grande*, do diretor Felipe Gamarano Barbosa. Com temática similar ao filme de Muylaert, tem como pano de fundo o drama da desigualdade social — ilustrada pelo jogral em seu título, que evoca as figuras da casa grande e da senzala no imaginário brasileiro, cunhadas na obra de Freyre (2003) — que surge como um *sintoma* da realidade do país à época, na concepção da palavra utilizada por Kracauer (2004). Hoje é possível constatar que, em um espaço de tempo próximo aos anos de 2014 e 2015, o Brasil atingiu picos em uma série de indicadores sociais (IBGE, 2020), em um período marcado pela polarização política e ideológica, em especial no que diz respeito ao Partido dos Trabalhadores e aos projetos socioeconômicos implementados em seu governo na esfera federal. Polarização essa que se desdobrou em um cenário de instabilidade política que se alastra até hoje, numa reação conservadora e reacionária ao que esses projetos sociais representaram.

Voltando à cena de apresentação de Jéssica à família de Fabinho na mansão do Morumbi, um retrato dos projetos de educação no nordeste é formado. Diante desse cenário, duas reações ficam claras: a da matriarca Bárbara, um dissabor reprimido com a frustração da descoberta que Jéssica não é uma pessoa “subordinada” (assim como Val); e a de José Carlos (Lourenço Mutarelli), uma fetichização da menina por parte do patriarca da família, que — em um gesto narcísico — exhibe a casa para Jéssica, culminando em uma contemplação coletiva à beira da piscina entre os dois grupos sociais.



Figura 3 - O culto e a observação coletiva à piscina por José Carlos, Fabinho, Jéssica e Val



Fonte: Fotograma de *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015).

De forma simbólica, é como se os quatro contemplassem um portal. Para José Carlos e Fabinho, a piscina é o símbolo máximo do seu poder material e seu acesso a esse espaço de completude é um pressuposto. Já para Jéssica e Val, esse é um espaço distante. Para Val, resta introjetada sua não pertença a esse local, mas a participação de Jéssica parece tensionar o seu próprio lugar de presença na mansão. É a partir desse momento que Jéssica começa a adentrar e frequentar novos espaços na casa. A câmera acompanha o trajeto da menina a partir *do lado de dentro*, enquanto Val permanece restrita ao enquadramento apenas nos ambientes que não ultrapassam a cozinha.

Figura 4 - Contraplano de um enquadramento similar ao utilizado no Fotograma 2



Fonte: Fotograma de *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015).

É na sequência desses eventos que ocorre uma etapa de cisão. Jéssica é lançada para dentro da piscina por Fabinho e um amigo, transpondo um limiar simbólico por meio de seu mergulho. Ela desfruta do momento no calor do verão, durante os breves



minutos em que paira uma atmosfera de igualdade e cumplicidade entre ela e os jovens burgueses. A cena é retratada por meio do recurso da câmera lenta, que enfoca as brincadeiras e o transbordamento das rajadas d'água e dessa interação despreziosa. Jéssica é expulsa da piscina e Bárbara decide esvaziá-la, sob o falso pretexto de uma infestação de ratos. É na continuação dessa conjuntura de cisão que um evento principal se desencadeia: a aprovação de Jéssica e a reprovação de Fabinho no vestibular. Ou seja, a materialização simbólica do sonho de ascensão em uma trajetória marcada pela desigualdade social.

A representação das personagens de Val e Jéssica e os laços sociais cênicos com a família de Fabinho também remetem a estereótipos encontrados na obra de Freyre (2003), como as tipificações da “mãe-preta” e da “mulata hipersexualizada”:

Em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e mal-assombrado. Da mulata que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. (FREYRE, 2003, p. 365)

A representação cinematográfica ilustra laços análogos aos coloniais na contemporaneidade, justamente no seio do emprego doméstico. A exposição dos conflitos, por meio da tensão dramática estabelecida pela trama, revela a falácia da “democracia racial” relacionada à obra de Freyre (2003), ao despertar a empatia do espectador para as trajetórias de Val e de Jéssica como protagonistas da história relatada. Dessa forma, o espectador vivencia — por meio da encenação — a reflexão crítica estabelecida por autoras como Ribeiro (2019):

É preciso identificar os mitos que fundam as peculiaridades do sistema de opressão operado aqui, e certamente o da democracia racial é o mais conhecido e nocivo deles. Concebido e propagado por sociólogos pertencentes à elite econômica na metade do século XX, esse mito afirma que no Brasil houve a transcendência dos conflitos raciais pela harmonia entre negros e brancos, traduzida na miscigenação e na ausência de leis segregadoras. O livro *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, tornou-se um clássico mundial com a exportação dessa tese. [...] Mas é preciso ler Freyre criticamente, indo na contramão daqueles que, estimulados pela naturalização da miscigenação forçada durante o período colonial, perpetuam o mito da democracia racial. Essa visão paralisa a prática antirracista, pois romantiza as violências sofridas pela população negra ao escamotear a hierarquia racial com uma falsa ideia de harmonia. (RIBEIRO, 2019, p. 9)



A forma como esses estereótipos se transfiguram nas personagens do filme - e permanecem com dinâmicas análogas na contemporaneidade - expõe o tamanho da fratura e das cicatrizes no processo histórico brasileiro, mesmo após 200 anos de sua independência e mais de um século da abolição da escravatura.

A imagem dialética

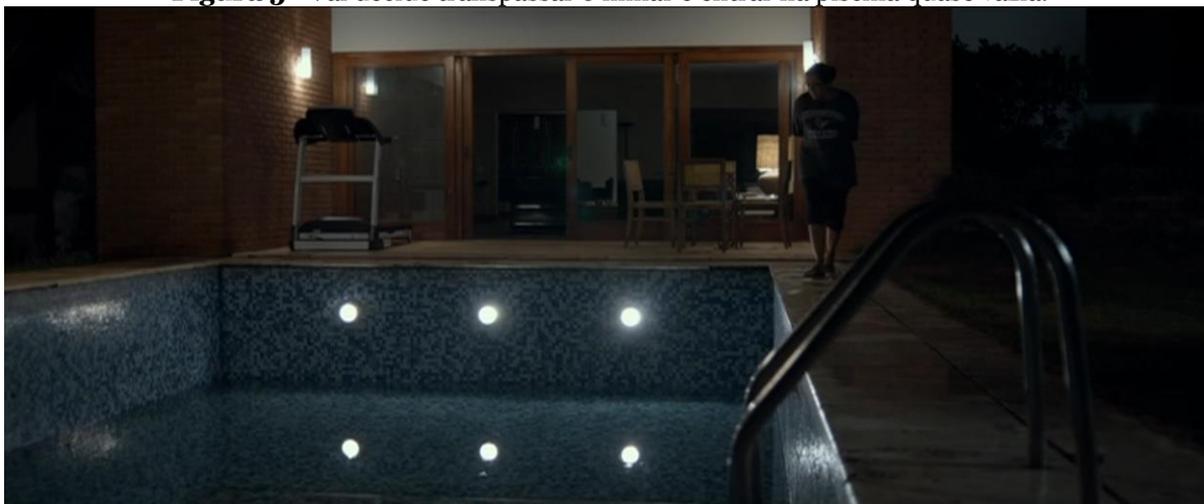
No dia em que recebe a notícia da aprovação da filha, Val contempla a piscina quase vazia durante a noite. Quando Val olha para a piscina, é como se a piscina olhasse de volta para a protagonista; fazendo-a enxergar a trajetória de sua filha e todos os conflitos recentes que ocorreram até ali, culminando em seu esvaziamento. É nesse momento em que a realidade material e a realidade psíquica de Val se fundem e que a piscina ganha os ares de uma *porta*, que dá acesso à catarse da mãe. É por meio desse conceito que Didi-Huberman descreve a apreensão da imagem⁷ que vemos e que nos olha (1998, p. 231): “essa cisão aberta em nós — cisão aberta no que vemos pelo que nos olha — começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre realidade material e realidade psíquica”.

O autor prossegue, ilustrando seu pensamento por meio de uma passagem do livro *Ulisses* (1922), de James Joyce, em que o protagonista contempla o mar: “e o limiar que se abre aí, entre o que Stephen Dedalus vê (o mar que se afasta) e o que o olha (a mãe que morre), esse limiar não é senão a abertura que ele carrega *dentro* de si, a ‘ferida aberta de seu coração’” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 232). De forma similar à que Dedalus olha o mar e enxerga a mãe moribunda e sua desesperança, Val olha para a piscina e enxerga a filha, lembrando de sua irresignação, de seu *mergulho* e de sua transgressão. Motivada, em um ato de rebeldia e empatia para com Jéssica, adentra também na piscina e para a filha telefona, comentando que se propôs a transpor esse limiar e que está com os pés na água enquanto conversam.

⁷ É importante frisar que o conceito de “imagem dialética” utilizado por Didi-Huberman (1998) foi originalmente cunhado por Benjamin (2009). O filósofo procura conectar o materialismo histórico contido na visão de Benjamin (2009) — que parte de uma reflexão sobre a imagem fotográfica — com a fenomenologia do ver em uma perspectiva histórico-crítica, ampliando o alcance do termo. Em uma de suas passagens a respeito do tema, Benjamin (2009, p. 516) resume: “A imagem dialética é aquela forma do objeto histórico que satisfaz às exigências de Goethe para o objeto de uma análise: revelar uma síntese autêntica. É o fenômeno originário da história”.



Figura 5 - Val decide transpassar o limiar e entrar na piscina quase vazia.



Fonte: Fotograma de *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015).

As imagens possuem um significado social atribuído a priori, “são sempre já lugares”. Entretanto, é quando “as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós” e “em nós” que percebemos sua potencialidade em nossas vidas, o seu efeito de real sobre como compreendemos o mundo, conforme atesta Didi-Huberman (1998): “as imagens — as coisas visuais — são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em atos nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 246). Ao procurar um símbolo que descreva essa potencialidade da imagem que olhamos e que nos olha, Didi-Huberman (1998) encontra a *porta* como alternativa. É possível perceber uma aproximação entre a ideia da imagem como uma *porta*, para Didi-Huberman; e do cinema como um *portão* para acessarmos reflexões do nosso mundo interior, para Kracauer (1960): “talvez o filme seja um portão, e não um beco sem saída ou um mero desvio” (KRACAUER, 1960, p. 287, tradução nossa)⁸? Tecendo reflexões sobre a figura da porta e sobre representações análogas no universo das artes, Didi-Huberman (1998) faz menção à obra *The Maze* (1967), do escultor Tony Smith:

Seria a porta nossa última imagem dialética para concluir — ou deixar aberta — essa fábula do olhar? (...) O labirinto, que abre ao espectador algo como a entrada de um templo ou de um lugar temível — um lugar aberto diante de nós, mas para nos manter à distância. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 232)

Da mesma forma que o autor conclui com “um lugar aberto diante de nós, mas para nos manter à distância”, podemos entender a piscina como um lugar aberto —

⁸ Texto original: *Perhaps film is a gate rather than a dead end or a mere diversion?*



escancarado, na verdade — em frente a Val. Convidativo em pleno calor do verão, como uma ferida exposta a céu aberto, que serve constantemente para lembrá-la do seu não pertencimento àquele lugar. Assim, um lugar aberto diante da protagonista, mas para mantê-la constantemente à distância, lembrando de sua “não pertença”, de sua suposta condição como “cidadã de segunda classe”, como sentenciar Jéssica.

Em uma correlação entre o seu pensamento e o de Benjamin (2018), Didi-Huberman (1998) faz outra contextualização histórica sobre a figura da porta:

O motivo da porta é, por certo, imemorial: tradicional, arcaico, religioso. Perfeitamente ambivalente (como lugar para passar além e como lugar para não poder passar), utilizado assim em cada peça, em cada recanto das construções míticas. [...] É que a porta é uma figura da abertura — mas da abertura condicional, ameaçada ou ameaçadora [...] é sempre *comandada por uma lei*. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 234)

Refletindo sobre a origem tradicional da porta como símbolo, o autor contextualiza duas histórias para demonstrar como a figura da porta pode representar o desenraizamento e a ressignificação das próprias tradições que lhe deram origem. Primeiro, introduz uma fábula judaica, que compara as escrituras sagradas a uma grande casa com muitas portas e com uma chave diante de cada peça. Contudo, nenhuma das chaves é a correspondente que abrirá a porta à sua frente e é preciso um esforço hercúleo para encontrar os pares corretos. Em um segundo momento, narra uma passagem do penúltimo capítulo do livro *O Processo* (1925), do escritor (de origem judaica) Franz Kafka. Na história, um homem do campo caminha até a porta de entrada da lei, que é protegida por um guardião. O homem do campo pede para entrar, mas o guardião afirma que o seu ingresso não é permitido naquele momento. O iletrado protagonista passa a vida esperando o momento em que será autorizado a entrar, até o dia em que está à beira da morte. Finalmente, o homem do campo questiona ao guardião a razão pela qual ninguém mais havia tentado ingressar ali ao longo dos anos; ao passo que o guardião responde que mais ninguém poderia ali penetrar, pois a porta havia sido feita apenas para o homem do campo, informando-lhe que — agora, com o fim de sua vida — o guardião irá embora e fechará a porta.

Na tradição hebraica, era preciso um enorme trabalho para organizar todas as chaves a fim de abrir as portas. Uma perspectiva religiosa e moralista do esforço recompensado. Já na ironia trágica *kafkaiana*, o iletrado homem do campo jamais tem



acesso real à porta da lei, cuja entrada havia sido feita apenas para ele próprio. Didi-Huberman prossegue em seu raciocínio (1998):

Kafka [...] produz aí uma conclusão de irreligiosidade e, num ato de rompimento, uma *imagem dialética*: uma imagem autêntica de nossa modernidade, uma imagem não arcaica. Não por acaso Walter Benjamin opunha sutilmente ao *enraizamento* judaico — o incontestável enraizamento judaico de Kafka tal como [Gershom] Scholem podia compreendê-lo, ou seja, em termos de tradição — o *desenraizamento* dialético produzido por uma imagem da modernidade. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 240)

Diante dessa comparação, o autor pretende exemplificar como um símbolo tradicional na cultura judaica é desconstruído por um escritor judeu por meio da mesma imagem na modernidade: “a *ironia trágica* pela qual, longe de continuar uma tradição, Kafka a rompe e a despedaça — exatamente porque a revela, exatamente porque revela toda a sua coerção” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 239).

Da mesma forma, é importante frisar a ironia contida na entrada de Val na piscina. Ela não goza da mesma sorte da filha. Seu ingresso é em uma piscina rasa, esvaziada em decorrência da mera possibilidade de interação entre classes sociais distintas. Essa ideia é reforçada com o desfecho da trajetória da protagonista. O principal objetivo de Val, ao final da narrativa, é ajudar a filha cuidando do neto — após a revelação da maternidade de Jéssica. O gesto parece uma tentativa de retomar o seu próprio papel como mãe, atribuído a sua ausência na vida de Jéssica. Contudo, mais uma vez Val se coloca em segundo plano a fim de possibilitar uma condição de vida melhor para a sua filha, da mesma forma que fizera 13 anos antes quando aceitou o emprego em São Paulo.

A piscina esteve sempre ali, desde o primeiro momento do filme. Sua presença é simbolicamente carregada da mesma ironia trágica da fábula de Kafka: esteve sempre aberta e ao alcance da protagonista, mas nunca fora realmente acessível. “A parábola de Kafka descreve assim uma situação de inacessibilidade [...], no entanto produzida pelo signo mesmo da acessibilidade: uma porta sempre aberta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 242). Muylaert joga com a expectativa e a esperança de sua protagonista por meio da falsa ilusão de mobilidade social, que se depara com a dura realidade numérica da estratificação que ainda impera na contemporaneidade brasileira.



Considerações finais

Para além de *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015), o ano de 2015 também foi marcado pela implementação da Lei Complementar nº 150, que regula o contrato de trabalho doméstico em nível nacional — na esteira de outras políticas de inclusão próximas à época, como o decreto nº 6.096/2007, que dá início ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI; ou a lei nº 12.288/2010, que institui o Estatuto da Igualdade Racial. Foi na onda dessas políticas públicas que pretendiam combater a desigualdade social e promover a inclusão que o filme de Muylaert foi gestado e problematizado, trazendo à tona todas as discussões sociais representadas em sua história. Ao refletirmos sobre o bicentenário de independência do Brasil em 2022, é incontornável a lembrança dos módicos 134 anos que nos separam de uma das mais tardias abolições que o mundo presenciou. Mais do que isso, parece urgente o pensamento crítico e as obras — artísticas ou acadêmicas — que observem a transfiguração das dinâmicas coloniais e escravocratas que persistem impregnadas em nosso tecido social, desvelando sua manifestação nefasta e seu enviesamento de gênero e de raça até o presente momento.

Por essas razões, a obra de Muylaert parece tão forte e atual. Por meio de um olhar atento que coloca sob enfoque uma das dinâmicas mais corriqueiras na unidade familiar da classe média brasileira, a cineasta atravessa uma miríade de questões macroestruturais em nosso processo histórico. Amarra tudo isso em um episódio singular, que é relacionável para diferentes parcelas da nossa população. Por fim, utiliza a ação dramática para estabelecer uma catarse que tem um efeito pedagógico único no espectador: de gerar empatia e permitir ver através do olhar de um “outro”, que raras vezes ganhou protagonismo na representação cinematográfica nacional ou no direcionamento de seus recursos públicos.

Para encerrar, gostaríamos de propor uma breve reflexão a respeito da figura do artista e do seu processo de concepção da obra de arte. Ao lembrar os últimos anos da vida de Kafka, Didi-Huberman (1998) enxerga a *porta* para a catarse do universo íntimo do autor no seu próprio processo criativo: “sua própria escrita se tornou o estojo ou o túmulo, a cripta ou o tesouro, em todo o caso a *porta* — algo que abre uma caixa, algo que enquadra e deixa ver no limiar — de um mal que dentro dele impunha sua lei” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 248). A escrita, para Kafka, era uma forma de conjurar os fantasmas que o assombravam. Da mesma maneira, Muylaert exorciza os seus fantasmas por meio do cinema: da presença da babá que marcou sua infância enquanto



filha, ao desafio de vida da criação de um filho enquanto mãe. O exercício de reflexão do autor a respeito dos fantasmas que o assombram e das imagens que despertam sua sensibilidade é o que torna a obra de arte a fonte mais verdadeira a respeito da vida e da existência, na visão de Schopenhauer (2014):

O resultado de cada apreensão [...] artística das coisas, é uma expressão (*Ausdruck*) mais verdadeira do ser da vida e da existência, além de ser uma resposta à pergunta ‘O que é vida?’. Cada trabalho artístico genuíno e bem-sucedido responde a esta pergunta de modo inteiramente correto. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 71)

É partir da individualidade e da lente que condiciona sua visão de mundo, que o artista triunfa no desafio de falar sobre o todo a partir do seu particular, revelando a essência da existência humana, segundo Schopenhauer (2014):

O poeta dramático, bem como a narrativa, toma da vida o que ela tem de muito particular e individual e a descreve com precisão na sua individualidade, mas, justamente desta forma, ele revela toda a existência humana, uma vez que, embora pareça estar preocupado com particular, está realmente preocupado com o que está em toda parte e em todas as épocas. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 101)

É diante dessa perspectiva que é possível compreender como Anna Muiyler consegue levantar tantas reflexões complexas em cima do recorte de sua obra. É somente através da arte e da genialidade da artista que um tema tão escabroso como a desigualdade social no Brasil consegue ser compreendido — e, acima de tudo, sentido — através de duas frases coloquiais, eternizadas no diálogo entre Jéssica e sua mãe, quando a filha é questionada sobre seu comportamento insubordinado: “não me acho melhor [do que ninguém] não, Val. Só não me acho pior”.

Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRUM, Eliane. A boa sinhazinha e a boa escrava – nunca mais. *In*: MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?** São Paulo: Klaxon, 2019. p. 1-6.

CASA, Grande. Direção de Fellipe Gamarano Barbosa. Brasil: Migdal Filmes, 2014 (115 min.).



DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ELIAS, Juliana. Desigualdade no Brasil cresceu (de novo) em 2020 e foi a pior em duas décadas. **CNN Brasil**, 2021. Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/business/desigualdade-no-brasil-cresceu-de-novo-em-2020-e-foi-a-pior-em-duas-decadas/>. Acesso em: 17 de agosto.

FREITAS GUTFREIND, Cristiane. Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 6, n. 15, p. 129-144, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

IBGE. **Síntese de indicadores sociais**: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2020. IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2020.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**: a psychological history of the german film. Princeton: Princeton University Press, 2004.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film**: the redemption of physical reality. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960.

MAFFESOLI, Michel. **O elogio da razão sensível**. Petrópolis: Editora vozes, 1998.

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, v. 8, n. 15, p. 74-82, 10 abr. 2008.

MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?** São Paulo: Klaxon, 2019.

QUE horas ela volta? Direção de Anna Muylaert. Globo Filmes, 2015. (114 min.).

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**: tomo II, Complementos, Livro III-IV, v. 2. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

★

Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.