



Universiteit Utrecht



Universiteit
Leiden

Criando Lugares

As relações sócio-espaciais brasileiras contemporâneas
no longa-metragem *Que horas ela volta?* (Anna Muylaart, 2015)



Wiejanda Vogelzang (3709493 / s0960616)

Trabalho final do primeiro ciclo (bacharelato)

professora supervisora: Dr. S.L.A. Brandellero

15 de dezembro de 2015

Curso Língua e Cultura Portuguesa / Estudos Brasileiros

Universidade de Utreque e Universidade de Leiden

Faculteiten der Geesteswetenschappen (Faculdades de Letras)

VERKLARING: INTELLECTUEEL EIGENDOM

De Universiteit Utrecht definieert het verschijnsel "plagiaat" als volgt:

Van plagiaat is sprake bij het in een scriptie of ander werkstuk gegevens of tekstgedeelten van anderen overnemen zonder bronvermelding. Onder plagiaat valt onder meer:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder verwijzing. Een parafraze mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb de bovenstaande definitie van het verschijnsel "plagiaat" zorgvuldig gelezen, en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte essay / werkstuk niet schuldig heb gemaakt aan plagiaat.

Titel paper BA-werkstuk: Criando Lugares. As relações sócio-espaciais brasileiras contemporâneas no longa-metragem *Que horas ela volta?* (Anna Muylaart, 2015)

Naam: Wiejanda Vogelzang

Studentnummer: 3709493

Plaats : Leiden

Datum: 15-12-2015

Handtekening:



Abstract

This Bachelor essay discusses the social-spatial segregation in contemporary Brazilian society as represented in the feature film *Que horas ela volta?* (2015) by the Brazilian director Anna Muylaart, award winner in the Sundance Film Festival and the Berlin International Film Festival. It portrays the interaction of social classes within the private space. The cinematographic representation of the restructuring of power relations established in Brazilian society is examined through narrated places, along the line of place as a social constructed space based on the theory by Henri Lefebvre, and woven together with intersubjective time-space-identity constructions based on the idea of Bakhtin's chronotope. Two spatial themes in the film, the area of the private pool and the connection of the private with the outside world, are analyzed as elements of representation of the restructuring of power relations. It will be argued that the film makes clear how colonial principles are internalized by all social classes and still structure social-spatial relations in contemporary Brazilian society, however obfuscated, while new generations contest and renew these persistent structures.

Resumo

O presente trabalho de Bacharelato discute a segregação sócio-espacial na sociedade brasileira contemporânea, como representada no longa-metragem *Que horas ela volta?* (2015) da diretora brasileira Anna Muylaart que foi premiada no Sundance Film Festival e no Film Festival Internacional de Berlim. Retrata a interação das classes sociais dentro do espaço privado. A representação cinematográfica da reestruturação das relações de poder estabelecidas na sociedade brasileira é examinada por meio dos lugares narrados, entendendo lugar como um espaço socialmente construído, baseado na teoria de Henri Lefebvre, e entrelaçado com a construção de identidade intersubjetiva e tempo-espacial baseada na ideia do cronotopo bakhtiniano. Dois temas espaciais no filme, a área da piscina privada e a relação entre o mundo interior e o exterior, são analisados como elementos de representação para a reestruturação das relações de poder. Alega-se que o filme não somente deixa claro como princípios coloniais são interiorizados por todas as classes sociais e continuam, embora obnubilada, a estruturar as relações sócio-espaciais na sociedade brasileira contemporânea, mas também que as gerações novas contestam e renovam as estruturas persistentes.

Índice

1. INTRODUÇÃO	2
1.1 Objetivos pesquisa	2
1.2 Revisão bibliográfica.....	3
1.3 Justificativa	5
1.4 Metodologia	6
1.5 Contexto histórico-cultural.....	6
1.6 Fundamentação teórica	8
2. O ESPAÇO-TEMPO AMORFO DA PISCINA	11
2.1 A encenação virginal da piscina.....	11
2.2 A piscina como símbolo de status social	12
2.3 O cronotopo da piscina	16
2.4 A piscina poluída.....	18
3. O MUNDO AO REDOR	22
3.1 A casa grande na cidade invisível	22
3.2 A arquitetura ideológica	25
3.3 A casa autônoma	29
4. CONCLUSÃO	32
BIBLIOGRAFIA	35
Fontes e Lista das imagens	39

1. Introdução

1.1 Objetivos pesquisa

A pergunta *Que horas ela volta?* forma o próprio título do longa-metragem brasileiro dirigido por Anna Muylaart, lançado no ano presente (2015), e o objeto empírico do presente trabalho. Esta pergunta expressa que numa hora incerta alguém terá de voltar ao lugar particular onde a pergunta foi enunciada. Infere-se da pergunta que este lugar é uma localização vivida e de pertencimento, um ponto estável para onde se pode voltar do mundo exterior e de onde se pode ver e enquadrar o espaço lá fora. A narrativa ficcional de *Que horas ela volta?* contém porém poucas cenas neste mundo exterior; foi filmada por grande parte dentro dos confins de uma mansão num bairro de classe alta média em Morumbi, um distrito na cidade metropolitana de São Paulo. Assim o filme se desdobra do germe da pergunta no título, já apontando para o papel central do 'lugar'. O pronome pessoal 'ela' refere aqui à mãe da família paulistana, mas também à babá do filho da mesma família, a pernambucana Val que fugiu da pobreza no Nordeste e que por sua vez é a grande figura ausente na vida da própria filha Jéssica (por isso o título inglês tornou-se para 'a segunda mãe'). Vemos então que se entrelaçam no título os pares de conceitos 'presença-ausência' e 'lugar-distância'. A presente pesquisa incorpora estes conceitos no tema das relações sócio-espaciais que aparecem na história retratada pelo filme em questão, mais particular na convivência hierarquizada da empregada doméstica com a família da classe média-alta, morando no quatinho da empregada para que possa cumprir as pedidas dos patrões 24 horas por dia. Ou seja, dirige-se às linhas de segregação social¹ desenhadas no espaço privado, com que e pelas que interagem estes representantes de classes brasileiras, sobretudo após a chegada da filha da doméstica que vem atropelando as várias convenções sociais e assume um lugar igual ao da família patronal dentro da estratificação social, tanto no espaço privado da mansão como no espaço público por prestar o exame vestibular da FAU (Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo), causando Val a refletir nas desigualdades que sempre considerou naturais.

¹ Entende-se aqui a condição social como o resultado do conjunto dos marcadores de diferença social como os de classe, etnicidade, raça, gênero, de acordo com a perspectiva interseccional (em Hirata, 62). A focalização no marcador de classe por razões de delimitar o escopo do trabalho, não significa evitar falar nas questões intrinsecamente entrelaçadas do racismo e gênero. (Veja também o contexto histórico-cultural no parágrafo 1.5 quanto às raízes históricas-culturais da empregada doméstica na sociedade brasileira.)

Resumidamente pretende-se examinar neste trabalho até que ponto e como se articulam a estruturação e logo a reestruturação das relações de poder estabelecidas na sociedade brasileira contemporânea, por meio de lugares narrados na linguagem cinematográfica do longa-metragem *Que horas ela volta?* (2015, Anna Muylaart). Para focalizar-se ainda mais e para que ‘a forma do trabalho siga o conteúdo’, aborda-se este objetivo geral através de uma examinação de lugares particulares representados no filme. Procura-se determinar nomeadamente o papel da piscina da residência dentro a (re)estruturação das relações sócio-espaciais (visto que destaca na apropriação espacial pela filha da doméstica); e o papel do mundo exterior na linguagem cinematográfica em relação ao mundo privado (visto que aparece escassamente dentro do quadro). Considerando que tanto o conceito do ‘lugar’ como as relações de poder desempenham um papel central nestes objetivos, aplica-se na pesquisa a teoria do ‘espaço construído socialmente’ elaborada por Henri Lefebvre, além do pensamento de alguns outros teóricos da área da geografia humana (resumidos na fundamentação teórica). Neste contexto acha-se ainda propício aplicar a ideia do cronotopo bakhtiniano expandido num conceito social (pelo crítico Esther Peeren em Hesselberth, 9-10) para falar na “prática intersubjetiva de construir mundos espaço-temporais pelos quais definimos nós próprios” (também exposto na fundamentação teórica).

1.2 Revisão bibliográfica

A presente pesquisa analisa um longa-metragem recém estreado, o que tem por consequência uma escassez na literatura crítica de cunho acadêmico. Não impede a revisão de resenhas que se estão aumentando (tanto mais porque o filme foi premiado no Sundance Film Festival e no Festival Internacional de Cinema em Berlim, e pré-indicado para concorrer no Oscar 2016), embora estas resenhas careçam uma fundamentação teórica. Mesmo assim, resumo aqui alguns resenhistas que prestaram atenção às relações sócio-espaciais no filme. Geraldo Couto chamou o filme uma “dramaturgia dos espaços” em que cada um adquire “um sentido social, cultural e dramático profundo no desenrolar da narrativa”. Observa que a chegada de Jéssica torna instável e indefinida a estratificação espacial aparentemente sólida. A sua resenha menciona além disso a escolha de prédios apresentados no filme, que são obras de arquitetos socialistas, desenhadas de acordo com as suas crenças. Pouco antes de finalizar a presente escrita, apareceu o relatório da visita da diretora Muylaart à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (em Himmelstein), onde foram discutidos a carga simbólica de inserir no filme estes prédios. São também referidos na resenha de Dunker, além da invisibilidade de Val quanto à “habitação de certos lugares da casa, como a piscina”, mas ele coloca, dentro das relações sócio-espaciais, ênfase na “perda de intimidade” e na “solidão compartilhada”.

Entende que “o problema central do filme não é a conflitiva doméstica e seus sonhos de ascensão”, mas “os muros que atravessam as relações”. As tomadas das vistas para a cidade que se opõem ao “intra-muros residencial da casa no Morumbi e sua retórica da asfixia”, expressam na sua opinião a recuperação da relação com o outro. O ponto de partida deste trabalho fica porém na ligação intrínseca entre as relações sócio-espaciais retratadas e os alicerces coloniais do Brasil contemporâneo.

Vários críticos (aqui citados Geraldo Couto, Romero e Dunker) declaram o filme parte de uma espécie de trilogia sobre a “persistência do arcaico” (Geraldo Couto) na face supostamente moderna de cosmopolita da sociedade brasileira (que tenta fugir assim da sua história), mas cujos alicerces coloniais e rurais foram transpostos para o ambiente urbano onde são vivenciados ainda hoje nas relações sociais e econômicas. Desta família cinematográfica fariam parte também *O Som ao Redor*, situado em Recife (2012, Kleber Mendonça Filho) e *Casa Grande*, situado em Rio de Janeiro (2014, Fellipe Barbosa). Em cada um destacam as questões da arquitetura, em particular a reprodução da casa grande e dos seus sistemas de exploração. O olhar de *Casa Grande* é porém da elite diante uma crise econômica. A literatura crítica já discutiu essa transposição da violência de plantações para a violência e o medo na arquitetura urbana quanto ao filme de Kleber Mendonça Filho. Souza Gillone (423-4) analisou por exemplo os primeiros planos deste filme que estabelecem a continuação da “exploração da elite sobre os trabalhadores”, mostrando imagens de uma casa grande que representa “esse imenso poderio feudal” dos senhores latifundiários. Refere evidentemente a Freyre e a “estrutura da casa grande com a senzala estendida” como a materialização da “história íntima de quase todo brasileiro” sob o sistema patriarcal, escravocrata e colonial. Observa como estas tradições “ecoam na estruturação urbana, na arquitetura das casas” (425) do Recife contemporâneo, e continuam nas relações paternalistas dos patrões com os subalternos. A violência arquitetural vê-se aqui também no quarto aperto da serviçal doméstica dentro de um apartamento enorme. Concordo com o resenhista Geraldo Couto que acha *Que horas ela volta?* comparado com os outros longas-metragens da trilogia, distinguir-se por colocar mais ênfase “nas forças de mudança”. Estas perspectivas esperançosas são porém indicadas pelo resenhista Romero como um efeito do “espírito do lulismo” que paraíva no Brasil quando o roteiro foi escrito em 2011, mas que entretanto desvaneceu, resultando num filme que não mais sintonizaria com o clima no país na altura da sua estréia em 2015.

Esta ‘trilogia’ cinematográfica explora também o medo subjacente na ‘zona de contacto’ (por usar Pratt), onde as classes interagem. Como Aarão Reis observa quanto a *Que horas ela volta?*: “Mais do que raiva, ódio e menosprezo, os que se encontram instalados no topo da pirâmide sentem é medo de Jéssica.” Receiam os no fundo da pirâmide que porém fazem uma parte essencial da sua vida. Trata-

se do medo para o subalterno ameaçando a entrar os privilégios confinados da classe alta media, como foi enfatizado pelo filme *O invasor* (Beto Brant, 2001), que retratou, de acordo com o crítico Ismail Xavier (“Modern”, 196-7) o trasbordamento perturbador de mundos separados superficialmente por códigos espaciais, mas na verdade profundamente entrelaçados.

1.3 Justificativa

O fato da narrativa de *Que horas ela volta?* (Muylaart, 2015) ser filmada por grande parte dentro dos confins da mansão enquanto o mundo exterior é escassamente enquadrado, dirige a atenção à presença do lugar e, pelo olhar da câmera que impõe a sua própria ordenação nos lugares hierarquizados, à natureza e ao papel de ‘lugar’ nas relações sociais retratadas. Com a pergunta principal relativa à estruturação de poder na sociedade brasileira por meio e dentro dos lugares narrados, abordo com o presente trabalho então uma questão premente levantada no filme, mas que ainda não foi devidamente estudada (como constou da revisão bibliográfica). O rumo do filme quanto ao retrato do ambiente físico construído e das relações sociais vividas dentro do mesmo é expressado enfaticamente através do motivo da filha da empregada doméstica para estudar arquitetura porque a acha “um instrumento de mudança social”, ou seja acredita na ideia que a modelação do espaço implica a estruturação material das relações sociais, e que uma arquitetura igualitária e inclusiva facilitaria o acesso à ordem social. Foi mesmo este princípio que guiou o desenho do prédio da FAU onde vai estudar e que é retratado no filme. (Kamimura, Himmelstein).

Considerando que o filme em questão não foi o único lançado recentemente que aborda a posição da empregada doméstica no tecido sócio-cultural do Brasil (veja a revisão bibliográfica), ele acentua talvez melhor “a força da mudança” num “momento de transformações sociais”, “em plena sintonia com o pulso” do país” (Geraldo Couto). Apesar deste júbilo ser reduzido por outros (Daniel Romero) que o acham um efeito do “espírito do lulismo” já devanecido diante das atuais perspectivas econômicas (Villas Boas), o filme oferece um espelho denunciador para enfrentar a questão da hierarquização dentro dos espaços privados, independentemente da economia. Alinha-se com a posição do subalterno porque a câmera “está na cozinha olhando para a sala e não ao contrário” (Muylaart).

1.4 Metodologia

O presente trabalho tratou-se de um estudo de caso em que a amostra de dados obtida do objeto empírico em questão, o longa-metragem *Que horas ela volta?* (Muylaart, 2015), foi examinada de modo qualitativo. Quer dizer que a amostra de dados foi interpretada à luz de uma base bibliográfica que consistiu numa revisão bibliográfica, no contexto histórico-cultural e numa fundamentação teórica. Inclui-se o método da análise cinematográfica na fundamentação teórica, visto que este se baseia na teoria do cinema. Aliás, nas citações de fontes em língua inglesa trata-se sempre de traduções minhas.

Para obter a amostra de dados, as cenas analisadas foram delimitadas a estas que enquadram os lugares indicados nas perguntas parciais e que desempenham um papel principal no retrato do caráter dos mesmos lugares. Seguindo a ordem destas perguntas parciais, tratou-se de cenas enquadrando respetivamente o lugar da piscina e os lugares fora da mansão, no mundo exterior. A seleção de cenas que enquadram a piscina, abrangeu a cena de estabelecimento no prólogo; a da entrevista da patroa Bárbara; a da limpeza das janelas exteriores; a sequência do jogo de Jéssica para a água; os fragmentos relativos à desinfação da piscina; assim como a cena de Val na piscina e o último enquadramento da piscina. Relativamente aos lugares fora da mansão selecionou-se mais nomeadamente as tomadas nos meios de transporte e nos destinos dos passeios turísticos; além das que enquadram a muralha exterior da mansão e casa autónoma de Jéssica e Val.

1.5 Contexto histórico-cultural

A renascença do cinema brasileiro conhecida como “a retomada” e incentivada pela promulgação da nova Lei do Audiovisual em 1993, estabeleceu-se numa “produção estável” e “êxitos regulares” (Nagib, xviii; xxvi). De acordo com Ismail Xavier (39, 46-7; em Nagib, xx-xxi), os filmes da retomada reelaboram as questões nacionais abordadas pelo Cinema Novo dos anos 1960, ligando o passado às histórias de hoje, mas focalizaram-se mais na ética e “psicologia individual” em vez da “teleologia social”, além de trataram-nas mais ‘pragmaticamente’ num mercado dominado pela linguagem comercial das telenovelas. Identificou em particular os motivos emblemáticos da “figura do ressentimento” no tema da marginalidade, e “o encontro inesperado singular” no tema da migração, em que a família retirante inocente foi substituída pelos traços particulares de personagens que representam mutuamente o outro em confrontos cruciais da vida. Voltaram também o sertão e a favela como lugares-temas, porém já não como “espaço alegórico, capaz de representar a nação e a sua história” de Glauber Rocha (I. Xavier, 48). No sucesso de bilheteria *Cidade de Deus* (2002), a favela é ao contrário retratada como “um território autónomo”, “isolada do resto da cidade” onde os pobres

“matam entre si”, exemplar para a falta de ligação da violência e pobreza “com as elites” na maioria dos filmes neste cinema, assim como para a destruição do “paternalismo nos sonhos da classe média diante dos que estão à margem disposta a “compreender” a miséria” (Bentes, 252; 249). Foi um filme que introduziu a “pós-retomada” (C. Xavier), marcada pela divisão entre filmes ‘independentes’ e os produzidos com apoio da Globo Filmes em busca de grandes públicos, fazendo um apelo emotivo ao espectador, como no presente filme a identificação com os sonhos da ascensão social da protagonista, que se virmos bem é uma reelaboração feminista e pragmática do velho revolucionário devaneador. Nos últimos anos notou-se um deslizamento de foco para os lugares urbanos da classe média (paralelamente ao surgimento da nova classe média brasileira) e as formas ‘contemporâneas’ de ‘convivência das classes nestes lugares. Vários resenhistas (veja a revisão bibliográfica) declaram o presente filme fazer parte de “uma certa linhagem de filmes” (Geraldo Couto) a qual também pertencem *O Som ao Redor* (2012, Kleber Mendonça Filho) e *Casa Grande* (2014, Fellipe Barbosa), em que destacam as relações arcaicas de classe no Brasil. Esta ‘trilogia’ parece seguir o rasto histórico dos auge econômico-culturais no Brasil, de Recife por Rio de Janeiro a São Paulo. Tão como a sua ‘precedente’ *Casa Grande*, o presente filme inscreve-se na na questão social-histórica da posição da babá e empregada doméstica, uma cicatriz deixada no tecido cultural pela escravidão. Provém da escrava que amamentou e criou os filhos brancos dos donos, enquanto os seus próprios filhos, muitas vezes gerados pelo dono, sofreram tratamentos cruéis ou foram vendidos para outros donos. Cabeu a ela a duvidosa honra de ser louvada pelo sociólogo Gilberto Freyre como a pedras angular em que a casa da ‘democracia racial’ brasileira se fundou, porque as relações afetivas com a ‘Mamãe Preta’ formaram a alma da criança branca (255-6; cap. IV). Assim a casa senhorial foi criada pela senzala, o alojamento dos escravos (323, cap. IV). O conjunto da ‘Casa-Grande & Senzala’ representou, segundo Freyre no seu livro homônimo publicado nos 1930s, “o inteiro sistema econômico, social e político”; foi o núcleo da colonização latifundiária, patriarcal e escravocrata estabelecida no Brasil (7, 6). Essa estrutura residencial continua na ‘senzala’ moderna dos quatinhos de fundo, destinados às empregadas das mansões.

Uma outra questão social-histórica em que o filme se inscreve é o fluxo da migração nordestina a partir dos 1930 por razões socioeconômicos e demográficas, sobretudo para as zonas mais desenvolvidas economicamente no Sudeste do país. Esta migração vem muitas vezes acompanhada pelo abandono de filhos, deixados com a família, e pelos preconceitos sociais e raciais relativos aos nordestinos, pelo que lhes cabem maioritariamente os empregos subalternos como mão-de-obra. (Nóbrega e Daflon, 21-26)

1.6 Fundamentação teórica

Os objetivos formulados em volta da representação cinematográfica de lugares implicaram uma abordagem teórica da noção 'lugar', para a qual me dirigi aos teóricos da geografia humana Tim Cresswell e Henri Lefebvre, porque esta noção cotidiana simples é simultaneamente um conceito geográfico e filosófico complicado (Cresswell, 1). Seguindo a distinção entre as noções de 'lugar' e 'espaço', traçada pela geografia humana desde os 1970 (10), entende-se o espaço como um dado abstrato "da ciência espacial" de volumes, alturas e distâncias (20, 8), enquanto o lugar é entendido como uma localização que além de consistir materialmente, é vivida e dotada de significação, baseada em experiências subjetivas como o sentimento de pertencimento (7-8), mas as duas noções "precisem de um ao outro para definir-se" (Yi-Fu Tuan em Cresswell, 8). Uma sensação de pertencimento já indica que 'lugar' diz respeito situação social em que alguém está. Na verdade, a produção das significações acontece sempre dentro da hierarquia social em que se encontra, porque as pessoas com mais poder determinam o que deve ser considerado apropriado (ou não) num certo lugar. (Cresswell, 2, 12, 27)

Uma tal noção corresponde em muitos aspectos ao "espaço socialmente produzido" do teórico marxista Lefebvre (26) que lhe permite pensar em 'lugar' como um meio de poder e dominação. Este espaço social não é um palco passivo dos eventos da vida, mas produzido como "uma instante ativa" na realidade social", implicando que cada sociedade produz a própria prática espacial (como a urbanização), sem a qual "seria uma entidade abstrata" (em Merrifield, 107). Lugares são produzidos na "tríade espacial" (Lefebvre, 33, 42) de "espaço concebido" (ideológico), "espaço vivido" (no cotidiano dinâmico e elusivo) e "espaço percebido" (da competência espacial pelas redes que localizam o vivido, intervindo entre concebido e vivido ou então o concebido dominaria o vivido). Embora Lefebvre (26) distinga o espaço social do espaço natural "não faseado" (70), tão-pouco define a "anti-natureza" social como lugares isolados, mas antes como "uma continuidade ambígua" em que os confins separam lugares que não param de fazer uma parte do espaço social (87). Isto importa porque "a propensão dominante ideologicamente separa o espaço em partes e parcelas de acordo com a divisão social do labor", apresentando a divisão como o modo natural das coisas. É portanto preciso desmascarar as relações sociais inerentes à produção dos lugares em vez de tratá-los como recipientes isolados e passivos (89-90), enquanto na verdade se interpenetram e são orgânicos (em Merrifield, 105). Assim, na 'arq-textura' de Lefebvre (118), a arquitetura é uma parte integral do ambiente e das redes em que se assenta, tecidos pelo conjunto espacial e temporal.

Embora a produção de lugares seja influenciada pelas relações sociais, como também afirmou David Harvey (em Cresswell, 26, 29), não deixa de ser verdade que o humano já está situado quando

constrói uma coisa; a estrutura da subjetividade se estabelece dentro e pela estrutura de lugar. Sem o construto humano de 'lugar' "a vida humana não podia ser percebida" (Cresswell 32-3, citando J.E. Malpas), tanto mais porque a situação social constitui o ponto de vista subjetivo desta posição. Falar em 'lugar' envolve também a lente através da qual se conhece o mundo (Cresswell, 11-12, 15). No presente trabalho sustenta-se a ideia do lugar alterável pelo poder humano que o construiu (Cresswell, 30), enquanto se mantém o caráter identitário que traz consigo o desejo de defendê-lo contra as ameaças percebidas, porque a distância entre lugares é o espaço psicológico entre nós (Wylie em Merriman, 203). Yi-Fu Tuan (em Cresswell, 8, 20) equivaleu 'espaço' e então 'distância' a 'movimento', e 'lugar' à paragem onde se envolve com o ambiente. O espaço entre as paragens corresponde a liberdade e ao tempo em geral, enquanto o 'lugar' encarna o pertencimento e materializa a temporalidade particular. Por esta razão inclui-se o conceito bakhtiniano do cronotopo em que o desenvolvimento do tempo é assimilado nos "fenómenos visíveis espacialmente" (Bakhtin 251). Infere-se da "forma abstrata ... atemporal e não produzida" (Lefebvre, 68) que o temporal da forma concreta é de fato produzido, já que "os humanos como seres sociais" produzem tanto os tempos históricos da própria vida como o delineamento do próprio mundo, do qual surge "a própria consciência" dentro de tempo e lugar. Se cada sociedade produz o seu espaço particular (Lefebvre em Merrifield, 107), ou melhor o seu cronotopo, este é produzido na existência social dos sujeitos (ou seja, a produção de lugares acontece sempre socialmente), enquanto toda atividade 'produtiva' e as inerentes relações sociais são impostas de uma ordem temporal e espacial (Lefebvre 71). Como disse o próprio Bakhtin (258), "para entrar na nossa experiência social, as significações (as ideias abstratas) precisam assumir uma expressão espaço-temporal" pelo cronotopo que "estabelece a fundamentação essencial para a representatividade dos eventos"; é "o ponto 'primário' do qual as cenas se desenrolam" (Bakhtin, 250). Visto que se pode estabelecer um diálogo entre os cronotopos do mundo representado e o cronotopo atual do "mundo que cria o texto" (Bakhtin, 252-3), dirigi-me a Pepita Hesselberth que identifica os cronotopos produzidos "na ligação entre os espaços-tempos cinematográficos e o espectador que se envolve com os "no aqui e agora", baseando-se na construção identitária descrita por Esther Peeren como "a prática intersubjetiva de construir mundos espaço-temporais pelos quais definimos nós próprios". (Hesselberth, 7, 9-10)

No terceiro capítulo focalizando a paisagem urbana, recorra-se à noção de 'paisagem'. Cresswell descreve a como "uma ideia intensamente visual" quando é distinguida da noção do lugar vivenciado por dentro, e limitada a uma faixa da terra que se observa de fora (10-11). Denis Cosgrove (referido por Gillian Rose em Merriman et al, 201) estabeleceu a paisagem como "uma maneira particular de organizar uma vista espacialmente e visualmente", e designou o espectador como uma posição

localizada nas relações de classe (estendidas mais tarde para as de género, raça e poder, por outros críticos como Rose mesma). A visão faz da paisagem em todo caso um espaço nada neutro. (Cresswell, 10) Porém, é difícil separar ‘paisagem’ das noções de viagem, mobilidade e liberdade (ultrapassando então a estaticidade pictorial no binário formulado por Cresswell). Uma paisagem pode ser atravessada e muitas vezes está em andamento (Merriman et al., 192-3). Rose afirma (Merriman, 201-2) afirma que as paisagens, apesar de serem performativas e materiais, permanecem também ser olhadas. Visto que “a cultura contemporânea visual” já não pode ser entendida em termos de um olhar que apenas objetifica o espetáculo, propõe explorar os modos em que a visualidade se manifesta, sem excluir o co-constituir da paisagem pelo sujeito-observador. De acordo com John Wylie (Merriman, 202-3) é exactamente esta “tensão entre observador e percebido, entre sujeito e objeto”, “interioridade e exterioridade, percepção e materialização” que realiza a paisagem. A paisagem existe “no meio e por meio” da presença no lugar e da ausência ligada ao espaço, entre “eus e mundos”.

Considerando que o objeto do presente estudo é uma obra cinematográfica, aplica-se na análise a teoria do cinema explicitada por Bordwell e Thompson (229, 258-9, 505) e por Barsam e Monahan (202, 204-5). Por causa das perguntas formuladas focaliza-se na representação de ‘lugar’ pela encenação e pelo enquadramento do espaço. Distingui-se o lugar visível no quadro do lugar implicado fora do quadro.

2. O espaço-tempo amorfo da piscina

“Eu não me acho melhor; só não me acho pior.” (Jéssica)

2.1 A encenação virginal da piscina

Exporei neste capítulo como a piscina da mansão desempenha o papel do núcleo obstentativo dentro da configuração espacial no filme, e como o poder exercido por meio deste lugar é refletido na sua posição dentro da “dramaturgia dos espaços” (Geraldo Couto). Situada no jardim cercado de uma mansão, representa o lazer privilegiado dos abastados. Se alegamos (veja Lefebvre na fundamentação teórica) que a arquitectura impõe a ordenação da civilização no espaço não faseado da natureza, a piscina como parte da arquitectura, indica um lugar ‘civilizado’ onde a ‘força primária’ da água é sujeitada à ordem cultural para funcionar como banho recreativo. É portanto também o lugar da natureza freitada, filtrada e fixada num tanque rectangular, evocando assim ecos distorcidos de *Iracema*, o mito fundador brasileiro de Alencar (1865), em que o banho oferecido pela natureza selvagem e virginal simbolizava o estado primitivo e inocente da mãe indígena nacional. Nota-se aliás a proximidade linguística e simbólica do privado e do contido (por isso o resenhista Tardivo observa que a piscina aprisiona). A piscina representa neste raciocínio o lugar de quem pode impôr a sua ordenação cultural no ambiente. De acordo com Lefebvre (70-71) a “anti-natureza” da “abstração e do labor e os seus produtos mata a natureza”, e a humanidade que nasceu da natureza, suicida-se neste processo do qual o lugar, simultaneamente “produto e produção”, “é tanto a arma como o signo” (109, 71). A piscina é de facto o primeiro lugar que aparece na tela, no prólogo que antecede a história com treze anos e é filmado por uma câmara ‘objetiva’ (Barsam e Monahan, 202) que não se mexe, parecendo (segundo Muylaart) uma câmara de segurança. Inicialmente vemos apenas a piscina em primeiro plano e por detrás o jardim, com os brinquedos e o mobiliário espalhados (fig. 1). Se não fosse pelos sons de obras e pássaros e pelo vento no guarda-sol, podia passar por uma imagem fixa. Embora a encenação sugira um lar abastado, ainda não se trata de um ‘lugar’ (segundo Cresswell, 8, 10), mas de um dado não conhecido, aguardando os humanos que o tornarão num lugar praticado. A criança Fabinho e a babá Val que entram demoradamente porém não possuem de poder criador para mudar o espaço à sua vontade. Os padrões deste paraíso aparente mostram-se cordiais desde que as suas leis não sejam oponhadas e Val ‘trabalhe no suor do seu rosto’, até Jéssica, a menina diabólica chega e é expelida do paraíso exclusivo.



Figura 1: a encenação virginal do prólogo

No enquadramento do prólogo, Fabinho entra primeiramente e em primeiro plano, enquanto Val surge depois de uma tela negra interposta (durante a qual já a ouvimos falando) no jardim atrás da piscina. Vestida de fardamento branco é rondada pelo cachorro da família, o que sublinha o caráter dela como segunda, mas ‘verdadeira’ Mãe abnegativa. Quando Fabinho pede para Val nadar junto com ele, Val responde com a pergunta retórica e inacabada ‘se eu nadasse?’ (indicando a improbabilidade de isto acontecer pelo imperfeito do conjuntivo), e o pretexto imediato de “não tenho maiô que nadar”. (Aconselhará a sua filha a mesma estratégia para tratar estas pedidas, feitas “por educação”, na certeza de que “nós dizemos não”, de acordo com uma regra ‘inata’, ou seja, interiorizada de tal grau que parece ‘natural’.) Uma outra tela negra separa o reposicionamento das personagens dentro do mesmo quadro. Val passou a ocupar o primeiro plano, mas está sentada de costas voltadas para o espectador, enquanto divide a atenção entre o menino que mostra a natação, e a própria filha Jéssica a quem liga (de quem Fabinho não ouvi falar), e entra assim na narrativa, porém ainda fora do enquadramento, o que se aplica igualmente à mãe da família, pela pergunta ‘que horas ela volta?’ de Fabinho. Através do lugar da piscina esboçaram-se no prólogo em suma as relações socio-espaciais elaboradas na narrativa.

2.2 A piscina como símbolo de status social

Ao longo da trama o casal patronal jamais se mete dentro da piscina, nem para molhar o dedão do pé. Para eles o lugar funciona como pano de fundo, um símbolo do seu status social, em vez de um lugar em que se podia gozar ociosamente. Esta função mostra-se de modo claro e ao mesmo tempo ironico quando Bárbara é entrevistada por um programa de televisão e a vemos através de dois pontos de vista alternados: sobre o ombro de Val, que por dentro da casa observa a cena impressionante de

Bárbara rodeada pela equipe de filmagens com a piscina no pano de fundo (fig. 2), e do lado da câmera da equipe, com a piscina fora do quadro apresentado ao público da televisão, mas com a sombra de Val visível dentro da sala (fig. 3), apontando para a estrutura verdadeira do seu lar, subjacente à camada ostentadora.



Figura 2: A entrevista do ponto de vista de Val.

Figura 3: Val no pano de fundo da entrevista

No desfecho do filme, quando Val apresenta a sua demissão, Bárbara é novamente retratada em frente da piscina. A piscina fica fora do quadro até Bárbara resigna na partida de Val e a lente reduz para incluir a piscina. O ângulo da câmera no nível do olhar de Bárbara sentando cabisbaixa enquanto Val se estende acima (fig. 4), sublinha a sua abandono num momento em que também o filho partiu para o estrangeiro, não há mais ninguém para manter o discurso da piscina no pano de fundo. Trata-se de um plano de ambientação final da patroa e do seu lugar consagrado (na última cena em que ela e a piscina aparecem), acompanhou a no momento glorioso da entrevista e na

sua derrota. Apesar do desuso recreativo da piscina, a empregada ‘quase da família’ com que convivem tão-pouco pode aproveitá-la. Como constou do prólogo, isto não precisa ser dito porque todos sabem ‘o seu lugar’ na estratificação espacial da mansão, onde o lazer não é participado com as outras classes. Levaria à erosão do próprio lugar como privilegiados, conotada na piscina. De acordo com Creswell (102), a criação do lugar é política porque “envolve inevitavelmente determinar quem e o que está fora”. A ‘quase da família’ pode ser visível no serviço, de resto deve ficar invisível e inaudível. A louça tem que ser feita mas não ouvida quando Bárbara é entrevistada, ou seja, o esteio do ‘estilo’ admirado dela deve ficar fora do quadro.



Figura 4: Val apresenta a sua demissão

São apenas os adolescentes que aparecem mergulhadas na água da piscina. O lugar abrange então somente a geração futura, em que as regras das gerações prévias ainda não se gravaram indelevelmente. Repete assim o motivo da pureza selvagem, contradizendo o motivo da civilização que enfreiu a natureza, da piscina como o lugar de quem impõe a sua ordem ao ambiente. Por um lado o lugar inegociável do status social, é ao mesmo tempo o berçario fluente das mudanças possíveis na geração futura. A natureza selvagem que parece freitada é provocada exactamente por causa dessa solidez congelada e causa uma ruptura por transgredir as regras. O espelho da piscina reflete a tabula rasa da nova geração perante a estratificação social marcada pela herança colonial (veja os parágrafos 1.2 e 1.5). Porém, no ver de Fabinho, o adolescente privilegiado, Jéssica é ‘estranha’ porque atua ‘segura demais’. Já percebe inconscientemente as regras socio-estratificacionais no seu ambiente quotidiano. Há um enquadramento que mostra ilusoriamente como Val e Jéssica estivessem metidas de calcanhares na água da piscina, e Val reabastecesse o conteúdo com a mangueira. Na verdade elas permanecem no limite da piscina enquanto Val está aguçando a relva ao lado (fig. 5).



Figura 5: o reabastecimento ilusório da piscina

O reabastecimento ilusório parece apontar para a amamentação por Val desse lugar, porque a babá morando com os patrões é uma continuação disfarçada contemporânea da ama preta, da escrava que amamentou e criou os filhos brancos dos donos (veja o contexto histórico-cultural). Visto que a senzala criou a casa grande, ‘amamentou’ assim a sociedade formada por estes conjuntos residenciais (Freyre, 323, 6). Quando ligamos esta imagem à ambiguidade da piscina discutida acima, Val amamenta e reforça por um lado o statu quo materializado sócio-espacialmente na piscina (adverte a sua filha nesse momento que ‘nem pense em olhar pra essa piscina’ e dizer ‘que não tem maiô’ caso alguém a convida), mas ao mesmo tempo amamenta o berçário de mudança da geração nova. Essa mudança é além disso iniciada já na mesma sequência pelo mergulho de Jéssica. Trata-se de uma cena que trouxe a imagem dos cartazes para o mercado internacional (fig. 6), mostrando Val e Jéssica em frente da piscina como duas atitudes opostas diante o lugar que os exclui: a expansão de Jéssica ‘de costas com’ a manutenção da mãe.²



Figura 6: cartaz internacional

² Difere da cartaz para o mercado doméstico, que mostra como Val mima o adolescente Fabinho, e provavelmente uma situação mais alheia para a platéia internacional.

2.3 O cronotopo da piscina

A cena do mergulho 'ilegal' de Jéssica na piscina é a viradela que se apresenta vir na segunda metade do filme. Os momentos em que se mete e brinca na água com os rapazes que a puxaram para dentro, são filmados de câmera lenta, enfatizando o papel dramático do momento (Bordwell e Thompson, 235). Quando o corpo dela penetra a superfície (ou seja, as estruturas sócio-espaciais aparentemente sólidas), a água se descola em gotas jorrando que enchem o quadro (fig. 7).



Figura 7: o quadro se enche de água jorrando

A câmera lenta no plano próximo das gotas cria um tempo espacial e um lugar que “se carrega dos movimentos do tempo, enredo e da história”, como discursado por Bakhtin (84) quanto ao cronotopo genérico narrativo em que “os indicadores espacial e temporal se fundem num todo tangível”. Aqui a temporalidade palpável tem o caráter de caerus com as gotas aureolando o poder cisalhante desse lugar temporal. É a temporalidade da mudança, da ‘interface’ entre realidades, que se torna numa “quarta dimensão” da piscina. O batismo de Jéssica nas águas privilegiadas muda tudo, porque não pode ser ignorada como se nada estivesse acontecendo. Enquanto nas outras zonas do ‘território privado’ a presença de Jéssica podia ser tolerada relutantemente, aqui é nem pensar na possibilidade. Movimentar-se pela mansão é admitido funcionalmente. Ter uma própria vida porém, ser um humano autônomo recreando num lugar igual, não (Val pode apenas aproveitar um bocadinho do sol por entre a roupa nos varais); mesmo se trata da filha da doméstica que não exerce emprego. Ironicamente um “lugar autêntico de prazer” que seria o “espaço apropriado por excelência”, não existe segundo Lefebvre (167). O mergulho de Jéssica traz então para a luz onde ficam as linhas de segregação, obnubiladas na cordialidade mas certamente a não pisar; expõe como a configuração da casa grande e senzala continua viva nos lares da elite urbana. A sua ‘intrusão’ num lugar exclusivo (ou

seja excluindo) exige uma reação porque “não importa que o ato de ultrapassar as fronteiras foi de propósito ou não, desde que alguém sinta-se perturbado pelo infringimento da ordem estabelecida” (Cresswell, 103). Há de restaurar-se freneticamente as linhas que protegeram o lugar da soberania; não se pode mais fazer-de-conta cordialmente. O enquadramento realça como a repreensão de Jéssica vem das duas camadas sócio-espaciais. Embora a diretora (Muylaart) afirme que queria mostrar “a realidade tal qual ela é” e que por isso “escolheu manter a câmera fixa em momentos de tensão” (oposto ao trabalho da câmera e à decupagem de *O Invasor* que transmitem instabilidade), a sequência de quadros para cima e para baixo e vice versa, contribui certamente à sensação de turbulência, alternando entre os padrões no primeiro andar e Val debaixo deles no rés-do-chão, entre Bárbara e Val gritando para Jéssica que saia da piscina (fig. 8).



Figura 8: as duas camadas enquadradas alternadamente

É a própria mãe que a remove do lugar, porque ela ‘tem noção’ das linhas da segregação, ou seja, da identidade de cidadão da segunda classe outorgada a ela e às suas. Aliás, as reações corretivas não

vieram apenas de dentro da trama cinematográfica. A exibição do filme causou a presidente de honra do sindicato dos empregadores domésticos comentar (em Fagundes) que hoje “está faltando no ser humano cada um *saber o seu lugar*”. São essas expressões idiomáticas que de acordo com Cresswell (102-3) “sugerem uma ligação íntima entre o lugar geográfico e o suposto comportamento normativo” pela qual “pessoas e práticas podem aparentemente estar dentro de lugar ... ou fora de lugar”. Os limites do lugar apropriado são “tanto espaciais como socio-culturais e por isso trata-se de um conceito inerentemente espacial”. De acordo com este discurso, Jéssica na sua roupa destaca no lugar errado (Cresswell, 102-3); nota-se como o amigo de Fabinho da mesma classe sócio-cultural e vestido de calção de banho, pode entrar sem problema na piscina.

Apesar das tentativas de retomar a ordem, o génio não se encaixa mais na garrafa classificatória, visto que “a apropriação espacial intervém na construção de identidades” (Drews, Luz e Kuhnen, 1). Jéssica reivindicou o banho, já não mais como o lugar da inocência de *Iracema* fora da ‘civilização’, mas como o lugar onde a composição sócio-espacial é desenhada. Como cronotopo, a piscina não somente evoca um lugar, mas também a temporalidade da reivindicação dos privilégios pelas camadas baixas. Caracteriza o ‘género’ das meninas rebeldes brasileiras que estão assumindo um lugar social igual, tanto na esfera pública da universidade como na esfera privada da piscina. Trata-se aqui de sujeitos que são partes integrais do cronotopo, segundo a definição de Peeren (em Hesselbert, 9-10), pela qual a piscina se torna no lugar “de onde a consciência da própria presença surge do estar dentro do contexto de ‘aqui’ e ‘agora’”. O cronotopo da piscina, um construto social “com que e pelo que interagimos” (Peeren em Hesselbert, 9-10), reflete as transformações na sociedade brasileira e por consequência no ambiente construído, ou seja, reflete a reestruturação das relações sócio-espaciais. Na sua fluidez estas relações se misturam, como foi antecipado no jogo de café em que as xícaras pretas e os pires brancos se combinam e vice versa. É por isso que Lefebvre (86-7) fala em espaços sociais orgânicos por meio de metáforas como “ondas enormes” que se interferem e superimpõem, e correntes que “interpenetram”. Quanto mais curta seja a onda, como a formada pelo mergulho de Jéssica, “quanto maior o quantum relativo de energia agarrando-se a cada elemento discreto” (Lefebvre em Merrifield, 105), como as gotas enchendo o quadro e fazendo dissolver as estruturas persistentes da sociedade na piscina, para que em seguida sejam renovadas.

2.4 A piscina poluída

A presença de Jéssica na piscina faz com que Bárbara peça uma drenagem purificante da piscina, porque ‘viu um rato’ dentro da mesma. Após da cena de Val e Jéssica subindo as escadas para sair, segue uma tomada da bomba de água manejada pelo homem de manutenção. A filtragem de

elementos ‘sujos’ na água piscinal malogrou porque deixou passar um “anacorisismo”, o termo proposto por Cresswell (102-3) para indicar o que se encontra fora do lugar onde ‘pertence’, analogamente ao anacronismo para o que se encontra fora do próprio tempo. [Como a palavra portuguesa ‘anacoreta’ significa “quem vive retirado do trato social” (Priberam), ou seja, fora da ordem cultural onde ‘devia’ ficar.] Visto que a piscina deixou infiltrar uma pessoa ‘fora de lugar’ baseada na “classificação já anteriormente traçada” (Cresswell, 103) pelos padrões, precisa de ser ‘limpada’ e protegida de mais intrusões. Neste contexto de pureza e poluição, Mary Douglas (1966, em Cresswell, 103) expôs como “as pessoas, coisas e práticas percebidas como ‘fora de lugar’ são descritas em termos de ‘poluição’” e como “quanto mais rígida a classificação espacial, mais o desejo de expelir e excluir a ‘poluição’ ou transgressor por quem adere muito à ordem vigente”. Por isso a esterilidade espacial caracteriza segundo Lefebvre o espaço dominado e concebido ideologicamente (164-5, 42), representada aqui na água limpa da piscina, o lugar da “anti-natureza” (71). Há uma cena antes de Jéssica chegar, em que Val lava as janelas contra o pano de fundo da piscina. O ponto de vista da câmera é de dentro para fora, e o de Val de fora para dentro, enquanto esfrega. Quando a câmera se aproxima, os vidros da lenta e da janela se coincidem mais, causando Val a ‘ensaboar a lenta’ até a vista para a piscina se torna filtrada (Figura 99). O intruso ainda não chegou e a piscina fica bem limpa, tão como as estruturas de segregação ficam opacas. Faz lembrar o discurso colonial-racial em que o sabão (Stuart Hall, 241) simbolizava o poder de lavar branca a pele negra e domesticar o mundo ‘selvagem’.



Figura 9: o branqueamento da piscina

A purificação da piscina de intrusos indesejáveis parece à reação defensiva do sistema imunitário contra corpos genotóxicos que ameaçam a estrutura ‘genética’ do ‘organismo’. Esta comparação de grupos sociais a corpos que protegem a própria ‘pureza’ por impedir a ‘sujidade’ de fora, foi também feita por Douglas (Cresswell, 103). O resenhista Aarão Reis refere ao medo que “os que se encontram

instalados no topo da pirâmide sentem ... de Jéssica", evocando o medo transmitido no filme *O Invasor* (Beto Brant, 2001) para quem invade pouco a pouco a própria vida abastecida porque já não aceita cumprir a sua função nas margens, mas exige o direito de estar no centro também. Tanto neste filme, como no presente, a classe média alta sente-se ameaçado pelos que necessitam para manter o seu estilo de vida, mas que ao mesmo tempo não querem participar no próprio ambiente. Daí que o quarto de Val no 'inferior' é desenhado separado da 'casa grande' na planta da mansão. Na teoria de Hall (262-3) a infantilização do homem negro escravizado está arraigada no medo da sua imaginada virilidade excessiva. Tirar os característicos adultos é realmente uma outra reação purificadora aos que vivem perto mas não deveriam 'contaminar' a família. Porém, o modo sinistro em que *O Invasor* criminoso exige o seu lugar no ambiente da classe empresarial, difere do modo 'natural' em que Jéssica assume este lugar. O que reenforça a sua ação, porque a ordem vigente é sempre apresentada pelas pessoas no topo da pirâmide sócio-cultural como se tratasse de uma lei natural. Enquanto "as significações de lugares não são 'naturais' mas produzidas pelos que tem o poder para determinar o que deve ser considerado apropriado e o que não". A naturalidade com que Jéssica resiste as "expectações quanto às práticas adequadas" subverte a significação de lugares "estabelecidas no senso comum" (Cresswell, 27), e causa resenhistas dizer que ela "mesmo sem ainda plena consciência do fato, procura dirimir as diferenças de classe" (Aarão Reis) e "age como se não soubesse que existe uma ordem e uma lei" (Dunkler). Numa conversa feita na borda da bacia piscinal quase vazia, Fabinho pergunta Jéssica se ela ainda é virgem (que como constará já se tornou mãe). Neste lugar parece uma legenda para o banho da ordem cultural - oposto ao banho virginal de Iracema fora da 'civilização' -, que foi por sua vez maculado pela iniciação do intruso ao lugar de onde se determina a composição sócio-espacial. Fabinho acabou de perder a sua virgindade sócio-cultural porque viu surgir as linhas de segregação para a superfície.



Figura 10: o batismo de Val na piscina

Um outro enquadramento com a piscina meio cheia figura Val a noite vadeando pela água, enquanto liga para parabenizar Jéssica que passou o vestibular. Como é a primeira vez que entra na piscina nos treze anos que trabalhou na mansão, trata-se de mais um batismo: ela segue no caminho indicado pela sua filha. Ao contrário do seu comportamento sempre conformista e submissiva, agora no lugar 'errado' atua de modo triunfante e travesso, marulhando para que Jéssica ouça de onde liga e molhando os braços e rosto na água profanada para imergir-se mais na auto-estima de não ser uma cidadão inferior (fig. 10). O batismo de Val na piscina poluída caracteriza-se então pela metamorfose, cuja temporalidade como constituinte do cronotopo (Bakhtin, 114-6) desagrega-se em momentos de crise que moldam o personagem em alguém outro do que era, mudando o curso da sua vida. Uma metamorfose individual pode também representar a do mundo mais amplo, do lugar criado do potencial no espaço caótico. Tão como Val perdeu a filha para reconstruí-la cheia de autoconfiança, a estrutura sócio-espacial precisa-se dissolver no espaço-tempo amorfo da piscina, a partir do qual se pode formar novamente lugares. É assim que Val se transforma na mãe da geração de garotas reivindicantes, como uma vez Iracema desempenhava o papel da mãe nacional.

3. O mundo ao redor

“A arquitetura é um instrumento de mudança social” (Jéssica)

3.1 A casa grande na cidade invisível

A encenação localiza-se por grande parte nos confins da mansão, com exceção de algumas cenas em que o enquadramento nem sempre inclui a paisagem urbana de São Paulo. Além disso, é notável que do lugar da vivenda em Morumbi, a câmera jamais enquadra a cidade circundante. Aqui o mundo exterior brilha por ausência, contribuindo à sensação do isolamento asfixiante, sobretudo quando Jéssica, olhando para o céu em cima do pátio apertadinho da empregada é enquadrada em planos de ângulo zenital e contra-zenital (fig. 11), seguida por uma tela negra que enfatiza o impasse sem saída deste lugar-prisão. E ao passear o cão só são visíveis uma outra muralha e um portão de grades. Não faltam porém indicações para a localização da encenação no ‘mundo real’, ou seja, a mansão não flutua num espaço indefinido, mas está situada. Assim Bárbara menciona o nome do bairro num telefonema. Mas o envolvimento escasso com a comunidade repercute se em Fabinho que, não morando longe da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) não faz ideia como é ou onde está (ao contrário de Jéssica que vem do Nordeste).



Figura 11: a vista do pátio da empregada

Como exposto na fundamentação teórica a noção da paisagem é “intensamente visual” (Cresswell, 10), mas não pode ser separada da mobilidade e liberdade, (Merriman et al., 192-3). O observador da paisagem foi além disso localizada por Cosgrove nas relações sociais de poder (em Merriman et al., 201). Entretanto, os vários modos em que a visualidade se manifesta na “cultura contemporânea visual” exigem abordá-la em termos mais interativos do que a objetificação (Rose em Merriman, 201-2), ou como expressada por Wylie (Merriman, 202-3), a paisagem se realiza na “tensão criativo entre eus e mundos”, “o observador e o percebido, entre sujeito e objeto ... entre interioridade e exterioridade ..., no meio e por meio de” tanto a presença ligada ao lugar como a ausência ligada ao espaço. Na primeira metade do filme, o foco da câmera é no lugar. Mesmo na ocasião de Val andar de ônibus, ou seja da sua mobilidade aparente, a câmera não olha com ela para fora, mas a enquadra na janela corrediça a meio do lateral do ônibus, onde se agarra a uma correia (fig. 12). À luz do entendimento de Mary Louise Pratt, uma cena panorâmica sugere a perspectiva da apropriação e dominação (*Imperial Eyes* 206-8), mas aqui falta qualquer perspectiva para Val e muito menos um ambiente sobre que tem controle. É antes dominada pelo ambiente, porque a paisagem urbana por onde o ônibus passa não fica completamente fora do quadro através do trânsito que se reflete nas janelas (além de ser incorporado nos sons diegéticos) e passa por diante da imagem de Val, fazendo a desaparecer na massa anónima.



Figura 12: Val no ônibus

Semelhante estratégia é aplicada quando Val tem buscado a sua filha no aeroporto e elas voltam de ônibus, mas nota-se um deslizamento no envolvimento com o ambiente. No início a câmera olha de fora para dentro (fig. 13a), mas depois de eles mudarem veículo, posiciona-se dentro do ônibus e enquadra também os outros passageiros, ou seja, o ambiente torna-se menos anônimo. Val conta a sua filha sobre os lugares fora do quadro (fig. 13b), pelo que nasce “a prática intersubjetiva de construir mundos espaço-temporais pelos quais definimos nós próprios” (Peeren em Hesselberth, 9-10), ou seja,

essa ligação entre os cronotopos da estrada e do encontro, à qual Bakhtin (98) referiu. Pelo encontro com a filha reaviva o encontro de Val com o ambiente ao redor. Falta a objetificação da paisagem urbana; esta realiza-se por Val narrando-a, ou seja no meio da presença ligada ao lugar e da ausência ligada ao espaço (Wylie em Merriman, 203).



Figura 13a e 13b: Val e Jéssica no transporte público

Posta que a paisagem da cidade quase não apareça dentro do quadro, nas poucas vezes em que faz o impacto se agrava, porque o lugar invisível fora do quadro atrai a atenção e por isso torna-se num instrumento poderoso para a conscientização do mundo mais amplo (Burch em Barsam e Monahan, 204). É o retrato deste mundo fora da mansão que se expõe nos próximos parágrafos.

3.2 A arquitetura ideológica

“Tudo, no fundo, é uma questão de arquitetura” diz o resenhista Geraldo Couto. Por isso insere-se no filme a cena em que Jéssica examina a planta da mansão (fig. 14).



Figura 14: a planta da casa grande e senzala contemporânea

O peso da arquitetura não vem somente para a frente visualmente, mas é também mencionado. Como aduzi na justificativa deste trabalho, estudar arquitetura foi a razão principal de Jéssica para vir a São Paulo. O motivo que ela dá aos patrões de Val para a sua ambição, a arquitetura como “um instrumento de mudança social”, define o rumo quanto ao retrato do ambiente construído e corresponde claramente à teoria de Lefebvre. Esta suposição afirma-se no passeio de Carlos e Jéssica para o edifício Copan de Oscar Niemeyer, um dos pontos de referência da arquitetura socialista. (Himmelstein) Este “sonho contra-condomínial” foi desenhado “para criar um complexo urbanístico onde ricos e pobres poderiam viver juntos entre apartamentos gigantes e pequenas quitinetes” (em Dunker). (fig. 17b) Não parece então uma coincidência que este passeio é precedida por uma tomada interposta que enquadra o primeiro plano panorâmico no filme já a meio caminho, mostrando a paisagem urbana noturna de São Paulo, marcada pelos arranha-céus e trens iluminados, sem mais ação incluída (fig. 15), como se tratasse de um segundo plano de estabelecimento que introduz finalmente uma perspectiva, ao mundo e ao futuro.

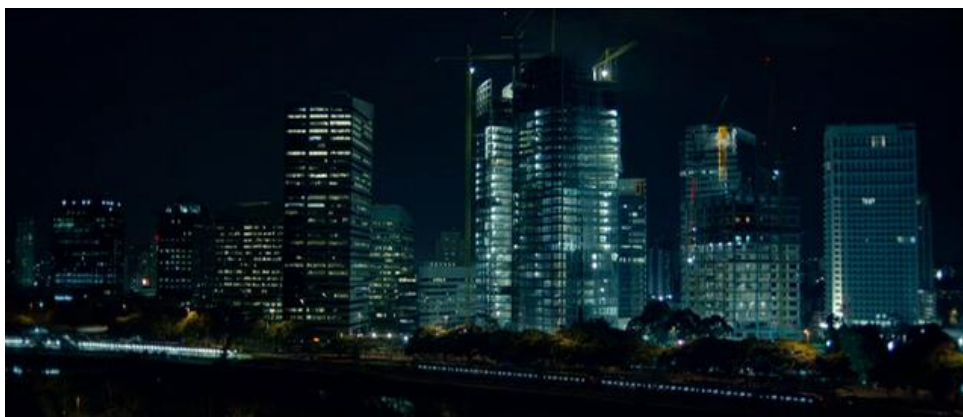


Figura 15: o primeiro plano panorâmico do filme

No Copan a câmera enquadra Carlos e Jéssicas olhando pelas janelas abertas de um andar. (fig. 16) Ao contrário das tomadas no ônibus, a câmera olha com eles para a cidade em frente. Acresce que imediatamente depois deste passeio vem a sequência que desembocará no mergulho de Jéssica, como se fosse anunciado pelas perspectivas abertas nesta expressão arquitetônica da inclusividade.

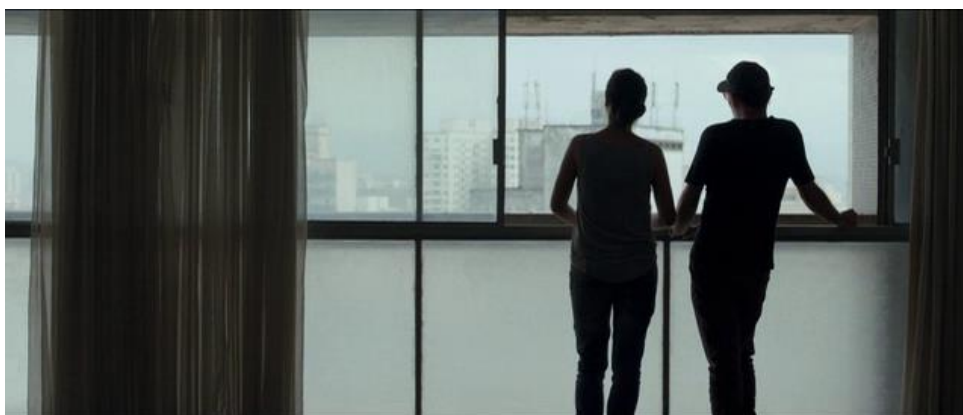


Figura 16: o olhar no Copan com os personagens para fora

O Copan é também o lugar onde Jéssica fala em como, se a civilização humana acabasse, o ambiente construído da cidade estaria coberto pela natureza dentro de cem anos. Assim ela corrobora o tema da natureza freada pela civilização (expressado sob a forma da água contida na piscina, discutida anteriormente) e propõe por referir à natureza que reconquista o espaço urbano produzido e criado nas práticas sociais da humanidade como “uma segunda natureza” (Lefebvre, 70-71; 109). A evocação da natureza aparentemente sujeitada mas sempre recuperando terreno, anuncia a reconquista da piscina por Jéssica. Em vez de aceder aos avanços de Carlos, nascido ‘civilizado’, ela prossegue para o lugar de quem determina o ambiente físico-social, mostrando que “as significações de lugares não são ‘naturais’ mas produzidas” pelos em poder (Cresswell, 27).

Soma-se que, embora o Copan não fosse nomeado ao templo homónimo dos maias (mas é uma abreviatura da Companhia Pan-Americana de Hotéis que encomendou o projecto (*Edifício Copan*)), uma muralha exterior da mansão em Morumbi (fig. 17a) parece referir a este templo (que foi de fato coberto pela natureza) e à hierarquia social na cultura que o construiu (“estado y sociedad”). Portanto, a sociedade hierarquizada indicada por este símbolo do Copán antigo, precisa se transformar na sociedade igualitária do Copan socialista. A muralha que além disso sublinha o estar voltada para si mesma da residência, é enquadrada nas cenas de saída de Jéssica e de Fabinho, ou seja da nova geração que abandona a civilização falida.

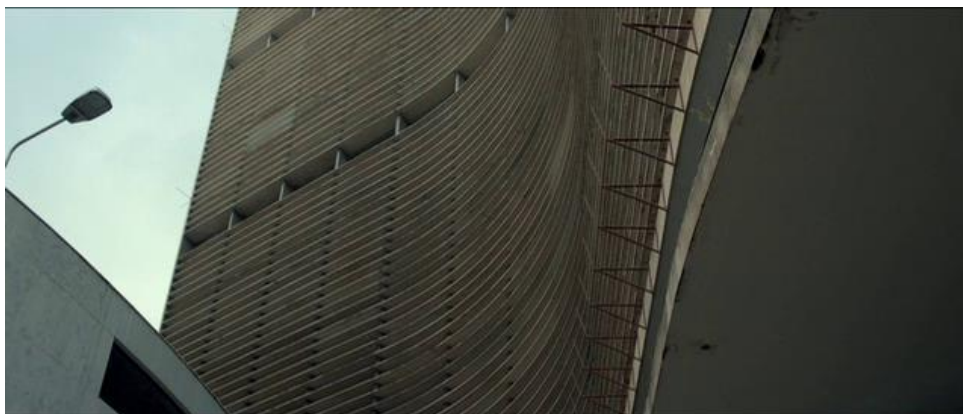


Figura 17a e 17b: a referência ao ‘Copán’ e o Copan ‘socialista’

Esta apresentação dos lugares como construtos sociais, das relações de classe que determinam a produção de lugares e vice versa, como alegam Harvey (em Cresswell, 30), e Lefebvre, faz com que “fica dentro do poder humano para alterá-los também” (Cresswell, 30), uma ideia em que se baseam os arquitetos socialistas que pretendem uma organização espacial mais inclusiva e igualitária. Por isso a segunda excursão no filme, já depois do episódio da piscina, leva para o prédio da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) (fig. 18), desenhado por Vilanova Artigas, arquiteto e membro do Partido Comunista Brasileiro, que pretendeu desenhar para “o povo

brasileiro”, classificando como o inimigo tanto a arquitetura moderna internacional como a elite latifundiária (Kamimura, 6). O “espaço fluido, integrado, somático” do prédio (Artigas) devia expressar esta inclusividade; não obstante o vestibular de Jéssica ainda é concebido como uma curiosidade pela elite. Entretanto, o caminho para a FAU é aproveitado para uma outra cena da estrada. Esta vez a câmera enquadra os passageiros dentro do carro (Carlos que leva Jéssica e o seu filho Fabinho) através da janela dianteira (fig. 19), captando também vistas muito limitadas do ambiente urbano através das outras janelas. A ligação com a comunidade começou a ser visível, mas é ainda um mundo deixado atrás.



Figura 18: na FAU



Figura 19: no caminho para a FAU

3.3 A casa autônoma

Contrariamente aos enquadramentos da mansão em Morumbi, o mundo ao redor não fica fora do quadro das encenações no apartamento autónomo de Jéssica e Val. Já na primeira busca para um alojamento independente, o quadro concede uma olhadela na comunidade onde se encontra a casa. Vemos elas rodeadas de mulheres numa pracinha com os seus transeuntes e vadíos (fig. 20).



Figura 20: a comunidade do mundo ao redor

Extende-se esta ligação com a comunidade no apartamento autónomo para onde Jéssica muda. Na primeira imagem desta casa, a câmara enquadra Val na porta contra um bairro meio favélico no pano de fundo. Além do mundo circunvizinho, este vão deixa entrar a luz ensolarada. A sequência continua por mostrar Val e Jéssica na varanda, sempre enquadrando o bairro circunvizinho em que a varanda se transborda, integrando a casa no mundo. A paisagem urbana realiza-se aqui “entre eus e mundos”, “sujeito e objeto ... a interioridade e a exterioridade” (Wylie em Merriman, 202-3). Diferente que na primeira busca, a câmara capta também o céu para indicar a perspetiva que se abriu na sua vida. Em frente penduram os vários cabos em cima da rua, ligando as metaforicamente com a comunidade (fig. 21). Recuperou-se as redes pelas quais se sente competente espacialmente, restaurando consequentemente o “espaço percebido”, ou seja a equilibração na “tríade espacial” (Lefebvre, 33, 42).



Figura 21: a casa autônoma e a ligação com o mundo ao redor

Como resumido por Cresswell, falar em lugar envolve também “a questão epistemológica do lugar como o modo de conhecer” (15). Assim, o mundo torna-se numa “rede de lugares de onde se vê coisas e ligações diferentes” (11-12). Dentro desta rede Val se deslocou por meio da sua metamorfose na piscina. Quando ela se desloca também de lugar físico e viaja de táxi para morar com a filha, a última tomada no trânsito de São Paulo finalmente enquadra vistas para fora, através da janela dianteira do carro (fig. 22). Enquanto no início da narrativa vimos Val encerrada no seu lugar dentro do ônibus, olhamos no fim com ela para o mundo que se estende em frente.



Figura 22: a vista em frente de Val, de táxi para a casa da filha

Dentro do lugar como “modo pelo qual decidimos o que é importante e o que não” (Cresswell, 2), o jogo de café em preto-branco, a prenda de Val menosprezada por Bárbara, é colocado em serviço (fig. 23) no apartamento, neste lugar igualitário que vai também abranger o filho mulato de Jéssica, ou seja dar visibilidade à população negra do Brasil. Tão como a cafeteira amamentadora deste jogo é finalmente apreciada.



Figura 23: a inauguração do jogo de café

4. Conclusão

Pretendeu-se examinar neste trabalho até que ponto e como se articulam a (re)estruturação das relações de poder estabelecidas na sociedade brasileira contemporânea, por meio de lugares narrados na linguagem cinematográfica do longa-metragem *Que horas ela volta?* (2015, Anna Muylaart). O papel central do conceito 'lugar' no filme e conseqüentemente neste trabalho decorreu da segregação sócio-espacial traçada na convivência da empregada doméstica com a família de escol na narrativa fictícia, uma situação porém não incomum na cultura brasileira e enraizada historicamente no conjunto residencial da casa grande e senzala que formou o núcleo da sociedade colonial. Esta estratificação social foi focalizada e provocada no filme pelo dado da filha da doméstica assumindo um lugar igual ao da família patronal.

A piscina, analisado em primeiro lugar neste trabalho, manifestou-se ostentativamente dentro da (re)estruturação sócio-espacial da mansão. Além do lazer privilegiado, representa a natureza frejada pela "anti-natureza" produzida na ordem cultural (Lefebvre, 70-1), e evoca distorcidamente o banho outrora na natureza selvagem de *Iracema* (Alencar, 1865), simbolizando a pureza fora do lugar 'civilizado'. Notou-se que o casal de patrões jamais se mete dentro da piscina, porque para eles funciona como um símbolo do seu status social, o que é mostrado mais claramente na cena da entrevista da patroa em frente da piscina. Para o espectador, diferente do público imaginário da entrevista, fica visível a sombra da empregada Val na sala, como o verdadeiro pano de fundo da ostentação. Ela deve porém ficar fora do quadro e da piscina, porque o uso deste lugar de lazer por 'outras classes' resultaria na erosão do status privilegiado materializado nele, e conseqüentemente do próprio lugar na estrutura sócio-espacial. É o lugar por excelência onde se vê "a ligação íntima entre o lugar geográfico e o suposto comportamento normativo" (Cresswell, 102-3) que determina se alguém está dentro ou fora de lugar. Porém, no filme a piscina abrange somente a geração futura, em que as regras das gerações prévias ainda não se gravaram indelevelmente, repetindo o motivo da pureza selvagem da água, mas contradizendo a piscina como o lugar de quem impõe a sua ordem cultural ao ambiente. A piscina é o lugar inegociável do status privilegiado, mas mostra-se ao mesmo tempo um berçário de mudança. A alusão à amamentação simbólica desse lugar por meio do enquadramento ilusório de Val que reabastecesse a piscina, ou seja a alusão à continuação disfarçada da escrava que criou os filhos brancos dos donos (Freyre, 323, 6), liga-se também à ambigüidade da piscina. Val reforça as relações sócio-espaciais arcaicas materializadas na piscina, mas ao mesmo tempo alimenta o berçário de mudança da geração nova. Na cena do baptismo ilegal de Jéssica, as estruturas sócio-espaciais se descolam nas gotas que enchem o quadro, de modo que a câmera lenta cria uma espécie

de cronotopo (Bakhtin, 84), em que as gotas aureolam este lugar temporal da mudança. Não se trata mais de um banho inocente localizado ‘fora da civilização’, mas justamente da reivindicação do lugar onde a composição sócio-espacial é desenhada. O cronotopo da piscina constitui o ‘género’ das garotas rebeldes brasileiras que estão assumindo um lugar social igual, tanto na esfera pública como na esfera privada. Como construto social “com que e pelo que interagimos” (Peeren em Hesselbert, 9-10), o cronotopo reflete aqui a reestruturação das relações sócio-espaciais na fluidez da piscina, expressada por Lefebvre (86-7) na metáfora dos espaços sociais orgânicos superimpondo-se como ondas, neste caso uma onda curta causando o maior quantum de energia agarrar-se “a cada elemento discreto” (Lefebvre em Merrifield, 105) das gotas que enchem o quadro. Vê-se a contracção defensiva da estrutura social por meio dos enquadramentos alternando entre as camadas sócio-espaciais e por meio da purificação da piscina onde entrou intrusivamente o ‘anacoreto’ (Cresswell, 102-3), afirmando a observação de Douglas que os aderentes da ordem vigente costumam descrever o percebido ‘fora de lugar’, como uma ‘poluição’ que precisa ser expelida da pureza ‘genética’ do corpo social (a esterilidade espacial caracteriza segundo Lefebvre (164-5, 42) o espaço dominado ideologicamente), representada aqui na água limpa da piscina. Parece muito ao discurso colonial-racial de lavar ‘branca’ a pele negra do mundo ‘selvagem’ (Hall, 241). A pergunta do filho desta família relativo à virgindade de Jéssica, feita na borda da piscina maculada, liga o banho civilizado da casa grande contemporânea então ao banho virginal de Iracema. Trata-se do medo para a senzala ‘contaminar’ a família na casa grande e do medo da classe empresarial no filme *O Invasor* (Brant, 2001) para os que necessitam mas não devem participar na própria vida. Val lavando as janelas contra o pano de fundo da piscina, comunica que ela mesma porém faz parte do sistema imunitário que impede a sujidade de fora entrar (Douglas em-Cresswell, 103). Mas assim como Val se transforma por meio do seu batismo na água profanada, se transformam as estruturas sócio-espaciais em lugares novos a partir do espaço-tempo amórfico da piscina.

Averigui em segundo lugar como é que se desenvolve a relação entre o mundo exterior e o mundo privado no filme. A ‘paisagem’ da linguagem cinematográfica realiza-se aqui por meio da relação entre o visível e o implicado, ou seja, entre a presença ligada ao lugar e a ausência ligada ao espaço (Wylie em Merriman, 202-3). Na primeira metade do filme o mundo exterior quase não é enquadrada, o que contribui ao isolamento e à falta da perspectiva. Já que quando Val viaja com a filha e narra os lugares urbanos, a ligação de Val com a comunidade reaviva nessa “prática intersubjetiva de construir mundos espaço-temporais pelos quais definimos nós próprios” (Peeren em Hesselberth, 9-10). A ‘mudança social’ que motiva Jéssica para estudar arquitetura, afirma-se nos passeios dela às expressões arquitetônicas da inclusividade, os prédios da FAU e do Copan. No último a câmera olha

com os personagens para fora, precedido já a meio do filme pela primeira perspetiva à cidade. Aqui Jéssica corrobora a inversão da natureza freada pela civilização expressada pela conquista da piscina, porque aponta para a capacidade da natureza de recuperar o terreno urbano socialmente produzido como “uma segunda natureza” (Lefebvre, 109). A muralha da mansão em Morumbi parece referir ao templo Copán, construído na cultura hierarquizada dos maias, oposta à sociedade igualitária pretendida por Niemeyer, e coberto pela natureza como esta mansão é abandonada. É a falência da sociedade que representa. Contrariamente às tomadas em Morumbi, no apartamento autónomo de Jéssica e Val, a câmara faz da casa uma parte integral do bairro circunvizinho, recuperando assim a competência espacial do espaço percebido (Lefebvre, 33, 42), e realizando uma paisagem urbana “entre eus e mundos” (Wylie em Merriman, 202-3). Quando Val afirma sua metamorfose pelo deslocamento físico, olhamos pela janela do táxi para o mundo que se estende em frente (oposto aos enquadramentos fechados no ônibus). Na casa da sua filha cuidará o próprio neto em vez do filho de outros, num lar que é também o seu, decorado no próprio ‘estilo’. Existe em suma além da serviçal invisível. ‘Presença’ voltou a ser inerente ao conceito de ‘lugar’, porque a ‘ela’ ausente do título voltou para o lugar de pertencimento, entrelaçado com a própria subjetividade. Aqui vive juntos em vez de coexistir, envolvendo-se intimamente com a localização e o outro. A presente analisada representação cinematográfica do ambiente socialmente construído mostra como a sociedade brasileira contemporânea ainda não conseguiu apagar irrevogavelmente as relações sócio-espaciais formadas na era colonial. Coloca o espelho incómodo que distingue a interiorização das linhas segregadoras por todas as classes. Mas figura também um exemplo empoderador para enfrentar esta interiorização do espaço hierarquizado.

Bibliografia

Filmografia

Que Horas Ela volta? Dir. Anna Muylaart. Africa Filmes e Globo Filmes, 2015.

O Invasor. Dir. Beto Brant. Pandora Filmes, 2001.

Casa Grande. Dir. Fellipe Barbosa. Imovison, 2014.

O Som ao Redor. Dir. Kleber Mendonça Filho. Vitrine Filmes, 2012.

Bibliografia

Alencar, José de. *Iracema – Lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Tip. Viana & Filhos, 1865. Print.

Bakhtin, Mikhail. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." *The Dialogic Imagination*.
Austin: University of Texas Press, 1981. 84–258. Print.

Barsam, Richard e Dave Monahan. *Looking at Movies. An Introduction to Film*. 4ª ed. New York;
London: W.W. Norton & Company, 2013. Print.

Bentes, Ivana. "Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo: Estética e Cosmética da
Fome." *Revista Alceu*, 8.15 (2007): 242 – 255. Em linha. Consultada 20 outubro 2015.

< http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf >

Bordwell, David e Kristin Thompson. "Part Four. Film Style." *Film Art. An Introduction*. 7ª ed. New
York: McGraw Hill, 2004. 175 – 388. Print.

Cresswell, Tim. *Place. A Short Introduction*. 2004. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. Print.

Drew, Aline, Giordana da Luz, Ariane Kuhnen. "Aspectos Psicológicos das Interações Humano-
Ambientais: Relação Sócio-Espacial e Desenvolvimento da Identidade de Lugar na Comunidade
Chico Mendes, Bairro Monte Cristo – Florianópolis, SC." UFSC. *Extensio: Revista Eletrônica de
Extensão*, 1.1 (2004): sem pág. Em linha. Consultada, 8 de outubro, 2015.

< <https://periodicos.ufsc.br/index.php/extensio/issue/archive> >

Freyre, Gilberto. *The Masters and The Slaves*. [*Casa-Grande & Senzala*] Trad. Samuel Putnam. 2ª ed.
abreviada. New York: Alfred A. Knopf, 1967. Print.

Hall, Stuart. "The Spectacle of the 'Other'." *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. S. Hall. London, Thousands Oaks, New Delhi: The Open University, Sage Publications, 1997. 223-279. Print.

Hesselberth, Pepita. Introduction. *Cinematic Chronotopes. Here, Now, Me*. Por Hesselberth. New York; London: Bloomsbury, 2014. 1-20. Print.

Hirata, Helena. "Gênero, classe e raça. Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais." *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, 26.1 (junho 2014): 61-73.

< <http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n1/05.pdf> >

Kamimura, Rodrigo. "Arquitetura do Povo, com o Povo, para o Povo: Teoria e Crítica – J.B. Vilanova Artigas, Sérgio Ferro, Lina do Bardi." Anais do X Seminário Docomomo Brasil, *Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75. Curitiba, 15-18 outubro 2013*. Org.: M. Schneider Santos, S. Gnoato. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2013. Em linha. Consultada 25 outubro, 2015. < <http://www.xdocomomobrasil.com.br/artigos> >

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. 1974. Oxford: Blackwell, 1991. Print.

Merrifield, Andy. *Henri Lefebvre. A critical Introduction*. New York; London: Routledge, 2006. Print.

Merriman, Peter, George Revill, Tim Cresswell, Hayden Lorimer, David Matless, Gillian Rose e John Wylie. "Landscape, Mobility, Practice." *Social & Cultural Geography*, 9.2 (2008): 191-212.

DOI: 10.1080/14649360701856136

Nagib, Lúcia. Introduction. *The New Brazilian Cinema*. Por Nagib (ed.). London e New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2003. xvii – xxvi. Print.

Nóbrega, Ricardo; V.T. Daflon (luperj). "Da Escravidão às Migrações: Raça e Etnicidade nas Relações de Trabalho no Brasil." *XXVIII International Congress of the Latin American Studies Association, 2009, Rio de Janeiro. Rethinking Inequalities*. 42-42. Em linha. Consultada 20 novembro 2015. <

lasa.international.pitt.edu >

Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession* (1991). 33-40. Print.

--- "Part III. Imperial Stylistics, 1860-1980." *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*.

London e New York: Routledge, 1992. 199 – 227. Print.

Souza Gillone de, Ana Daniela. "O Realismo e a Política das Imagens. (As Mediações no Filme O Som ao Redor)." *Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*,

Buenos Aires, 13-15 março, 2014. Ed. L. Abratte et al. L. Lorena Utrera, 2014. 422 – 427. Em linha. Consultada 25 novembro, 2015. < <http://asaeca.org/actas-de-congresos-asaeca> >

Xavier, Cíntia. “Características do Cinema Nacional a partir dos anos 90.” *Revista Universitária do Audiovisual*, 25 de março, 2009. Consultada 20 novembro, 2015.
< <http://www.rua.ufscar.br/caracteristicas-do-cinema-nacional-a-partir-dos-anos-90/> >

Xavier, Ismail. “Brazilian Cinema in the 1990s: the Unexpected Encounter and the Resentful Character.” *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lúcia Nagib. London; New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2003. 39-63. Print.

--- “The Modern and the Contemporary: Two Representations of the Metropolis.” *Film, Review: Literature and Arts of the Americas*, 39.2 (2006): 188-197. DOI: 10.1080/08905760601014994

Outras fontes (resenhas, entrevistas e sítios Web)

Aarão Reis, Léa Maria. “Que Horas Ela Volta?: Com Medo de Jéssica.” Resenha de *Que Horas Ela Volta?* por Anna Muyaart. *Carta Maior* (seção Cultura), 25 setembro 2015 [em linha]. Consultada 8 outubro 2015. < <http://cartamaior.com.br/?%2FEditoria%2FCultura%2FQue-horas-ela-volta-Com-medo-de-Jessica%2F39%2F34591> >

"Anacoreta". *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2013 [em linha]. Consultada 20 outubro 2015. < <http://www.priberam.pt/dlpo/anacoreta> >

Artigas, Vilanova. *FAU USP*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Sem data. Em linha - Página Principal. Consultada 20 outubro, 2015 < www.fau.usp.br >

Dunker, Christian Ingo Lenz. “Que horas ela volta por cima. Resenha de *Que Horas Ela Volta?* por Anna Muyaart. *Blog da Boitempo*, 28 setembro 2015 [em linha]. Consultada 30 setembro, 2015.
< <http://blogdaboitempo.com.br/2015/09/28/que-horas-ela-volta-por-cima/> >

Edifício Copan. Sítio oficial. 2008. Em linha. Consultada 9 novembro 2015.
< <http://www.copansp.com.br/index.html> >

“Estado y sociedad en Mesoamérica.” *Portal Académico Colégio de Ciencias y Humanidades*. Universidad Nacional Autónoma de México. Sem data. Em linha. Consultada 1 dezembro 2015.
< <http://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiademexico1/unidad2/mesoamerica/estadoysociedad> >

Fagundez, Ingrid. “Não Aprendi muito com ‘Que horas ela volta?’ diz Representante de Patrões.”

Folha de São Paulo, 4 outubro 2015 [em linha]. Consultada 8 outubro 2015.

< <http://m.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/10/1689476-nao-aprendi-muito-com-que-horas-ela-volta-diz-representante-de-patroes.shtml?mobile> >

“Filme ‘Que horas ela volta?’ Disputa Vaga ao Oscar 2016.” *Portal Brasil* (Seção Cultura, Sétima Arte).

Publicado, 15 setembro 2015 [em linha]. Consultada 30 setembro 2015.

< <http://www.brasil.gov.br/cultura/2015/09/filme-que-horas-ela-volta-disputa-vaga-ao-oscar-2016> >

Geraldo Couto, José. “A ‘Empregada’ no Centro de uma Sociedade Cindida.” Resenha de *Que Horas*

Ela Volta? por Anna Muyaart. *Outras Palavras.net. Comunicação Compartilhada e Pós-capitalismo*, 29 agosto, 2015 [em linha]. Consultada 30 setembro 2015.

< <http://outraspalavras.net/posts/a-empregada-no-centro-de-uma-sociedade-cindida/> >

Himmelstein Capelhuchnik, Laura. “Arquitetura e demarcação de espaços são discutidos no filme

‘Que Horas Ela Volta?’” *Agência Universitária de Notícias* (Seção Arte e Cultura) da USP, 48.119 (30 novembro 2015) [em linha]. Consultada 3 de dezembro 2015.

< <http://www.usp.br/aun/imprimir.php?id=7347> >

Muylaert, Anna. “Entrevista: Anna Muylaert, de ‘Que Horas Ela Volta?’, Fala sobre o Longa mais

Comentado do Ano.” *Notícias do Dia*. NDonline.com.br, 21 setembro 2015 [em linha]. Consultada 8 outubro 2015. < <http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/283422-entrevista-anna-muylaert-de-longo-que-horas-ela-volta-rdquo-fala-sobre-o-longa-mais-comentado-do-ano.html> >

Romero, Daniel. “Para Onde Elas Foram?” – Um Comentário sobre o Filme “Que horas ela volta?”

Resenha de *Que Horas Ela Volta?* por Anna Muyaart. *Blog Convergência* (seção Arte & Cultura), 15 outubro 2015 [em linha]. Consultada 23 novembro 2015.

< <http://blogconvergencia.org/?p=5712> >

Tardivo, Renato. “A Piscina que Liberta e Aprisiona.” Resenha de *Que Horas Ela Volta?* por Anna

Muyaart. *Observatório da Imprensa, Cinema e Realidade Social*, 15 setembro 2015 [em linha].

Consultada 30 setembro 2015. < <http://observatoriodaimprensa.com.br/cinema-e-realidade-social/a-piscina-que-liberta-e-aprisiona/> >

Villas Bôas, Bruno e Gustavo Patu. “Economia brasileira cai 1,7% no 3º trimestre e prolonga

recessão.” *Folha de São Paulo* (Seção Mercado), 1 dezembro 2015. Em linha. Consultada 2

dezembro 2015. < <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2015/12/1713337-economia-brasileira-cai-17-no-3-trimestre-e-prolonga-recessao.shtml?cmpid=bnfolha> >

Fontes e Lista das imagens

Figura 11: “Que horas ela volta?’longa brasileiro conquista o mundo e é favorito ao Oscar.”

A *Gambiarra* (Cinema), 24 agosto 2015. Em linha. Consultada 4 dezembro 2015.

< <https://www.agambiarra.com/que-horas-ela-volta-oscar/> >

Fonte das outras imagens:

Que Horas Ela volta? Dir. Anna Muylaart. Africa Filmes e Globo Filmes, 2015.

Lista das imagens

<i>Figura da capa: as protagonistas Val e Jéssica ao lado da piscina</i>	-
<i>Figura 1: a encenação virginal do prólogo</i>	12
<i>Figura 2: A entrevista do ponto de vista de Val. Figura 3: Val no pano de fundo da entrevista</i>	13
<i>Figura 4: Val apresenta a sua demissão</i>	14
<i>Figura 5: o reabastecimento ilusório da piscina</i>	15
<i>Figura 6: cartaz internacional</i>	15
<i>Figura 7: o quadro se enche de água jorrando</i>	16
<i>Figura 8: as duas camadas enquadradas alternadamente</i>	17
<i>Figura 9: o branqueamento da piscina</i>	19
<i>Figura 10: o batismo de Val na piscina</i>	21
<i>Figura 11: a vista do pátio da empregada</i>	22
<i>Figura 12: Val no ônibus</i>	23
<i>Figura 13a e 13b: Val e Jéssica no transporte público</i>	24
<i>Figura 14: a planta da casa grande e senzala contemporânea</i>	25
<i>Figura 15: o primeiro plano panorâmico do filme</i>	26
<i>Figura 16: o olhar no Copan com os personagens para fora</i>	26
<i>Figura 17a e 17b: a referência ao ‘Copán’ e o Copan ‘socialista’</i>	27
<i>Figura 18: na FAU</i>	28
<i>Figura 19: no caminho para a FAU</i>	28
<i>Figura 20: a comunidade do mundo ao redor</i>	29
<i>Figura 21: a casa autônoma e a ligação com o mundo ao redor</i>	30
<i>Figura 22: a vista em frente de Val, de táxi para a casa da filha</i>	31
<i>Figura 23: a inauguração do jogo de café</i>	31