

Cinema, Antropologia e Demografia: trabalho doméstico, gênero, geração e relações familiares em *Que horas ela volta?* e *Como se fosse da família*¹

Paula Alves de Almeida – ENCE-IBGE/RJ

José Eustáquio Diniz Alves – ENCE-IBGE/RJ

José Jaime da Silva – ENCE-IBGE/RJ

Palavras-chave: **Cinema, Antropologia e Demografia**

Introdução

O Cinema há muito já vem sendo tomado como objeto de estudo pelas Ciências Sociais, História, Psicanálise, Filosofia e outros campos do conhecimento. Este artigo tem inspiração, especialmente, no trabalho de pesquisadores que vem utilizando a análise de filmes tanto como objeto quanto como método de pesquisa da Antropologia.

Este artigo propõe incluir a perspectiva demográfica à análise fílmica e, por outro lado, se apropriar do discurso cinematográfico como método de estudo de temas incorporados pela Demografia, como movimentos migratórios, relações de trabalho e entre classes, gênero, relações familiares e intergeracionais, entre outros.

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

A análise da composição demográfica da produção audiovisual é capaz de traçar um panorama não só sobre o cinema, mas sobre a sociedade que o produz. A composição demográfica das personagens dos filmes – o que Daney (1997) chama de *população filmada* –, bem como das equipes – o que chamamos de “população que filma” –, revela as posições que os diferentes grupos sociais ocupam na produção cinematográfica (nas telas e nos *sets* de filmagem), valorizando determinadas perspectivas em detrimento de outras, e o quanto são representações sobre as posições que esses mesmos grupos ocupam na própria sociedade.

¹ Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

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

Este artigo toma como exemplo da utilização do Cinema para uma análise demográfica e antropológica, e vice-versa, os filmes *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, e *Como se fosse da família*, de Alice Riff e Luciano Onça.

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

O documentário de curta-metragem *Como se fosse da família* (2013) levanta questões sobre as relações entre patrões e empregadas, antes e depois da nova legislação do trabalho doméstico – a emenda constitucional nº 72/2013, conhecida como PEC das domésticas, que regularizou a profissão, garantindo uma série de direitos aos trabalhadores domésticos –, através de entrevistas e das experiências de Vanderlea Santos e Áurea Andrade que dedicaram suas vidas às famílias para quem trabalharam, pondo em xeque os limites e entrelaçamentos de relações de poder e de afeto, vínculos trabalhistas e familiares. Áurea saiu de Feira de Santana, na Bahia, para trabalhar em São Paulo. Passou a maior parte de sua vida trabalhando para uma única família – foram

24 anos – cuidando dos afazeres domésticos e da criação dos filhos dos patrões desde muito pequenos. Hoje, aos 64 anos, está aposentada por invalidez, e mora em Taboão da Serra, na Grande São Paulo, longe da família que a empregava. Vanderlea, que veio com a família de Juazeiro, também na Bahia, começou a trabalhar como doméstica aos 14 anos com o consentimento de sua mãe, em Jundiaí, no interior de São Paulo. Também trabalha a vida toda para a mesma família, e mora no trabalho. Começou como babá e ajudando em outras tarefas domésticas – o que ainda faz até hoje. Aos 40 anos, é atualmente a governanta da casa, coordenando outras duas empregadas.

O artigo pretende trabalhar através dos filmes com questões como trabalho doméstico e a relação entre patrões e empregados, relações de classes, gênero e familiares, geração, migração, espaços domésticos e espaços sociais e as dicotomias sala-cozinha, quarto de hóspedes-quarto dos fundos, áreas sociais-áreas de trabalho.

Sob a perspectiva de Gênero

Que horas ela volta? foi escolhido como o filme representante do Brasil na disputa pelo Oscar de melhor filme estrangeiro em 2016 (embora não tenha ficado na lista dos indicados), e fez de Anna Muylaert a primeira mulher após Suzana Amaral, em 1986, a quebrar uma lista de filmes dirigidos por homens nos últimos 30 anos escolhidos para representar o país. Além disso, o filme fez sucesso entre o público e a crítica de uma forma geral, e recebeu prêmios em diversos festivais, como por exemplo, Berlim e Sundance. O sucesso de um filme dirigido (e também protagonizado) por uma mulher, e algumas reações polêmicas e preconceituosas ao filme, obrigaram a diretora Anna Muylaert a se posicionar sobre a presença de mulheres na direção cinematográfica e no protagonismo de filmes. Questões que recentemente vinham sendo repetidas em eventos como festivais e premiações de cinema, como o próprio Oscar.

Para Anna Muylaert (apud HAMA, 2015), numa sociedade ainda marcada por desigualdades de gênero tanto no mercado de trabalho como nas representações culturais, uma mulher que faz sucesso num espaço tradicionalmente ocupado por homens, como é o caso do cinema, acaba incomodando. Segundo Muylaert, é difícil para alguns homens ver a mulher no protagonismo, nos espaços de poder e em territórios onde muito dinheiro circula. Kate Tremills (2005, p. 45) também acredita que alguns profissionais de cinema homens se sintam incomodados com mulheres ocupando cargos de comando na indústria audiovisual.

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

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

O cinema foi criado e estruturado por uma sociedade dominada por homens, conseqüentemente, a representação da mulher e a construção das personagens femininas foram elaboradas a partir da perspectiva masculina, tendo como público-alvo o olhar masculino também do outro lado da tela. A manipulação do corpo feminino pelo cinema como objeto de consumo e a relação não incomum da imagem feminina aos papéis de menor prestígio social reafirmam as posições desiguais de gênero, não só refletindo a sociedade como influenciando-a, num círculo vicioso (ALVES; ALVES; SILVA, 2011).

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

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

Se às mulheres é desvalorizado o direito de participar da vida pública e política do país, é também desestimulado o papel de protagonista no cinema, ou a perspectiva feminina por trás das lentes. Os filmes *Que horas ela volta?* e *Como se fosse da família* subvertem os paradigmas andropocêntricos ao colocar domésticas como protagonistas, e suas patroas como antagonistas, mulheres donas dos discursos e do ponto de vista que conduz os filmes, ao abordar a participação da mulher na força de trabalho, e também, pela perspectiva feminina na construção das narrativas – as diretoras. Ao priorizar protagonistas mulheres, os filmes reforçam o lugar de sujeitos ativos das mulheres na história, comum e intencionalmente esquecido (ALVES; COELHO, 2015b).

Os filmes questionam duplamente a construção hegemônica e patriarcal da imagem feminina ao trazer protagonistas destinadas à invisibilidade a que estariam normalmente sujeitas por suas condições de feminino, pobreza, lugar de nascimento, e ao promover as mulheres ao *status* de sujeito portador de ação e voz na narrativa cinematográfica. Além de levantarem também questões fora da tela a cerca da presença feminina em cargos de comando, em ambientes de muita circulação de dinheiro, e especialmente, fazendo sucesso.

Nesse sentido os filmes são transgressores em múltiplos aspectos, pelo protagonismo feminino e de classe, pela politização das relações privadas e domésticas, pela força das mulheres nordestinas e pela promoção em favor da mobilidade geracional, espacial e social.

Trabalho doméstico, Migração e Luta de classes

O filme *Que horas ela volta?* apresenta como protagonista uma mulher que sai de Pernambuco, provavelmente, pelos mesmos motivos econômicos que impulsionaram o movimento migratório para o Sudeste. Ao fazer esta opção, o filme acabou por receber críticas sobre uma possível repetição de estereótipos ao colocar a mulher nordestina como trabalhadora doméstica. O que podemos interpretar de outra forma, como uma opção do filme em representar uma situação bastante comum no Brasil – o de mulheres nordestinas que deixam suas famílias para trabalhar em cidades sudestinas – no entanto, com uma grande diferença: é importante destacar que o filme coloca esta mulher nordestina e doméstica no papel de protagonista. O filme muda o eixo das narrativas hegemônicas que representam trabalhadores domésticos em papéis secundários, às vezes sem fala ou como figurantes. O ponto de vista do filme é todo da cozinha, da área de serviço ou do quarto dos fundos. *Como se fosse da família*, da mesma forma, coloca as domésticas no protagonismo, com a diferença de que trata-se de um documentário. Suas personagens reais saíram ambas da Bahia para trabalhar em São Paulo. O que reforça e justifica a opção de *Que horas ela volta?* por uma personagem nordestina que migra para o Sudeste.

Jesse de Souza (2009), no livro *Ralé brasileira: quem é e como vive*, apresenta a redução das questões sociais a uma mera questão econômica e quantitativa como subproduto de uma visão oriunda do liberalismo. Ao longo do livro, o autor demonstra como alguns mitos das ciências sociais montaram a visão e a maneira de lidar com os

problemas sociais. O autor divide a sociedade em quatro classes sociais, dentre as quais duas possuem capital (econômico e/ou cultural) e as outras duas não. A classe que ocupa o topo da pirâmide social detém o capital econômico da sociedade. Abaixo se encontra a classe média que detém o capital cultural e ocupa cargos de prestígio e bem remunerados da sociedade. Mais abaixo está a classe formada por trabalhadores técnicos com pouco nível educacional, que é privada de capital (econômico e cultural). E na base da pirâmide social está a “ralé” que não tem capital e ocupa cargos que são caracterizados pela venda da força de trabalho físico. Vale ressaltar que o autor usa o termo “ralé” para chamar atenção para a desigualdade e não para desqualificar as pessoas dessa classe (SOUZA, 2009, p. 21). Nesta classe encontram-se os trabalhadores domésticos. Como Souza coloca:

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

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

A reprodução dessas classes não se dá apenas por meio da herança das riquezas materiais, o mais importante é a transferência de “valores imateriais”. Esses valores estão associados a “estilo de vida” e regras de comportamento que os pais transmitem a seus filhos. É esperado que as crianças de cada classe carreguem esses comportamentos e valores que lhes foram ensinados desde cedo (CARNEIRO; ROCHA, 2009). No filme *Que horas ela volta?* a falta desta herança “imaterial” é o ponto de ruptura entre a visão de mundo de Jéssica e de Val. Jéssica não apresenta esses valores por ter sido criada em um contexto histórico diferente do da mãe e por ter crescido em um lugar distante, onde novas possibilidades de vida futura devem lhe ter sido ofertadas. Nasce deste contexto a motivação da ida de Jéssica para São Paulo. Em *Como se fosse da família*, Maria, filha de Áurea, criada pela mãe doméstica, torna-se também doméstica, apesar deste não ter sido o destino que a mãe sonhou para ela.

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

Na casa burguesa onde Val trabalha e dorme, existe uma separação visível dos lugares ocupados entre patrões e empregados. A maior parte do filme se passa na cozinha e/ou a partir do ponto de vista da cozinha. No entanto, essa definição espacial é acompanhada de uma indefinição entre o tempo de trabalho e o tempo para si, entre ser um membro da família ou um empregado. Em uma cena, Val acorda um pouco mais tarde e pede desculpas por não ter feito o café da manhã para a patroa. Ela deve viver seguindo os horários dos patrões, mas de forma não definida. Segundo Carneiro e Rocha (2009) tal fato surge como consequência do caráter indefinido da relação entre patrão e empregado; entre alguém que “é praticamente da família” e alguém que janta necessariamente depois que os patrões jantam e na mesa da cozinha. Em *Como se fosse da família* essa relação ambígua de trabalho e família fica muito clara nas falas de Áurea, Vanderlea e Márcia (patroa de Vanderlea). Vanderlea e Márcia falam de como a família sempre cuidou dela, se preocupou com ela. Márcia chega a dizer que chamava Vanderlea de “minha filha” nas reuniões de pais da escola onde ela estudou. E Áurea diz que nunca considerou os filhos de sua patroa como filhos de seus patrões, mas como seus próprios filhos, que ela sempre amou e ainda ama.

Uma questão que *Que horas ela volta?* não trata de forma direta é a possibilidade de Val dedicar mais tempo para si (ter um namorado, estudar, etc.). Há uma cena em que Val sai à noite com uma amiga, também doméstica e também nordestina, mas atordoada com preocupações, ela não consegue se divertir. Neste caso as barreiras privam desejos e direitos básicos e a repressão desses desejos pode causar revolta. Uma saída imaginada para as empregadas é o casamento, mas no filme essa revolta é representada pela personagem Jéssica. Em *Como se fosse da família*, Márcia diz claramente que não queria que Vanderlea se casasse. Vanderlea diz que chegou a desejar um casamento, ter sua própria família e filhos, especialmente quando via suas colegas de segundo grau se casarem e engravidarem, mas ela acabou deixando de pensar no assunto porque tinha tanto trabalho para fazer que nem tinha tempo de pensar nisso.

Em *Que horas ela volta?*, a chegada de Jéssica é incômoda desde o início. Ela desejava ter uma moradia própria e se rebela contra as situações de humilhações,

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

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

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

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

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

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

Em *Como se fosse da família* a diferença entre as classes fica clara nas falas de Áurea e Vanderlea defendendo a PEC das domésticas, e constatando como suas vidas teriam sido diferentes se elas tivessem tido acesso aos direitos trabalhistas que essa nova regulamentação garante, em contraste com a fala de Márcia, patroa de Vanderlea. Áurea diz que se tivesse trabalhado 24 anos numa empresa ao invés de numa casa, poderia ter recebido um dinheiro suficiente para comprar um imóvel, por exemplo. Vanderlea conta

que ficava às vezes mais de um mês na casa de praia dos patrões, trabalhando direto de segunda a segunda, e nunca recebeu horas extras por isso. De outro lado, Márcia diz que a inexistência dessa legislação foi muito positiva, usando como justificativa, por exemplo, as irmãs de Vanderlea que engravidaram jovens e não estudaram, não tiveram as mesmas oportunidades que ela, que trabalhava como doméstica, teve.

Segundo Pichonelli (2015), o filme *Que horas ela volta?* perde força ao reduzir as assimetrias entre classes a uma questão de mérito. A entrada numa universidade surge como a esperança de ascensão social. Essa ascensão é dificultada na região de origem de Jéssica e a migração é, também, motivada por uma distribuição espacial desigual de oportunidades, um caminho de conseguir os meios culturais necessários para ocupar uma posição de prestígio na sociedade. Segundo Souza (2009):

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

Sabe-se que os jovens do interior oriundos de escolas públicas têm maiores dificuldades para passar no vestibular, às vezes precisam tentar mais de uma vez ou precisam de incentivos de políticas públicas para conquistar uma vaga. É possível entender que o filme acaba reforçando de forma implícita a meritocracia, ao representar uma adolescente de origem pobre que estudou numa escola pública ruim (segundo ela mesma), mas que se esforça estudando (várias cenas mostram Jéssica estudando), e passa no vestibular, enquanto o adolescente burguês que teve melhores condições não consegue passar. Essa inversão enfraquece um pouco o caráter de classe trazido à tona no desenvolvimento do filme. Em *Como se fosse da família* dois fatos deixam clara a diferença da ficção e da realidade: a filha de Áurea, Maria, também trabalha como doméstica, reproduzindo a “herança” e o destino da mãe; e Vanderlea, mesmo tendo estudado (pelo que o filme coloca ela concluiu um segundo grau técnico), continua a trabalhar como doméstica na mesma casa onde começou a trabalhar com 14 anos.

Relações familiares

Os dois filmes retratam uma situação muito comum na sociedade brasileira, a da babá/doméstica colocada num lugar ambíguo e muito conveniente para os patrões: o de fazer “quase” parte da família.

Em *Que horas ela volta?* Val deixa de dar afeto a sua filha Jéssica, criada em Pernambuco por outra pessoa para quem envia dinheiro, mas dedica seu afeto a Fabinho, filho dos patrões. A pergunta que dá título ao filme é feita por Fabinho a Val logo no início, quando o menino é ainda uma criança, e se refere à mãe do menino, patroa de Val. Mais tarde, Jéssica contará à mãe que se fez essa mesma pergunta algumas vezes, quando era criada por parentes enquanto a mãe trabalhava – e cuidava de Fabinho em São Paulo. Para Francesca Angiolillo (2015) essa pergunta “arrasta consigo uma gama de assuntos” que a classe média urbana brasileira conhece bem:

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

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

Em *Como se fosse da família* Áurea diz que tentou dar a seus próprios filhos o mesmo amor que dava aos filhos dos patrões. Mas admite que tratava os filhos dos patrões melhor, já que com eles ela não podia gritar nem brigar, mas com seus filhos ela podia gritar, colocar de castigo e dizer “não pode”. Ela diz que seus filhos não ficaram revoltados por ela sair de casa cedo e só voltar à noite, eles sabiam que ela precisava trabalhar para eles comerem. Áurea diz ainda que tem pena de quem mora no trabalho, pois a pessoa dedica sua vida inteira a uma família e, quando se aposenta, não tem nem casa nem ninguém para conversar. Áurea fala que sempre considerou a família de seus patrões como sua própria família, desde os tempos da mãe de sua patroa, que ela considerava sua própria mãe. E sobre a ruptura com a família, diz que ainda sonha as vezes que está na casa dos patrões, que sente saudades da família, que sofre com a distância, porque agora que está aposentada eles não se veem mais nem se falam por telefone. O laço familiar se rompeu quando ela se aposentou.

Outra questão que cabe ser colocada nesse contexto é a da discussão do trabalho doméstico que deixa de ser feito por uma mulher que trabalha fora de casa para ser feito por outra mulher. *Que horas ela volta?* questiona a transferência das responsabilidades com as tarefas do lar de uma mulher para outra e não de uma mulher para um homem ou para uma divisão entre os sexos, na medida em que apresenta uma personagem

masculina (Carlos) que não realiza trabalho fora de casa e nem por isso assume qualquer afazer doméstico, nem sequer levantar-se da mesa de jantar para pegar um copo d'água ou levar os pratos sujos para a cozinha. Em *Como se fosse da família* dois momentos chamam atenção para esta questão: quando Márcia, patroa de Vanderlea, diz que não trabalhava numa determina época, e mesmo assim chegou a ter ao mesmo tempo duas babás; e quando Áurea diz que acredita que a PEC das domésticas vai fazer as mães de classe média ensinarem seus filhos a fazer suas camas e levar suas xícaras para a pia.

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

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

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

conveniente, mas que jamais será da família; aquela que pertence ao espaço reservado atrás da cozinha, e que só entra nos quartos da casa para limpar.

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

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

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

“[...] emblema das transformações em jogo durante o filme, o conjunto de xícaras e garrafa térmica é presenteado à patroa como algo ‘moderno’, que supostamente a agradaria. Mais tarde, a rejeição de Bárbara planta a primeira semente de insatisfação em Val. Por fim, o ‘roubo’ do utensílio vai marcar

uma modesta revanche de Val, quando na verdade o conjunto estava apenas reassumindo seu lugar na admiração dela. Mas a alternância ‘moderna’ de cores entre pires e xícaras não mais será respeitada em sua tardia estreia com mãe e filha. No café, elas combinam as cores da maneira tradicional. É como um adeus ao mundo do estilo (associado a Bárbara) e à preocupação em agradar a qualquer preço” (MATTOS, 2015).

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

Outro ponto destacado por Mattos (2015) é a “debilidade masculina”. As personagens masculinas do filme são marcadas por fraqueza e falta de personalidade. O pai de Jéssica não aparece, é apenas citado em conversas entre mãe e filha, não criou a menina enquanto a mãe trabalha em São Paulo, portanto, passa a impressão de um pai distante e/ou negligente. O pai do filho de Jéssica sequer é citado. Para Mattos (2015), Fabinho é um adolescente “amorfo, que se sente intimidado pela desinibição de Jéssica”. Carlos é um “homem passivo, diletante, um completo ‘sem-noção’, subjugado pela mulher e patético em sua fragilidade”. A que se destacar que Bárbara e Carlos não dormem no mesmo quarto. Além disto, Bárbara é ativa em termos de trabalho extradoméstico, mas é o marido, que é passivo, que sustenta a casa com recursos de herança. Ou seja, há uma inversão do protagonismo de gênero também na classe dominante. Em *Como se fosse da família*, o único homem presente (tirando os que aparecem em fotos) é o patrão de Vanderlea, que aparece ao lado da mulher Márcia enquanto esta dá seus depoimentos e numa cena na mesa do almoço, sem nenhuma fala.

A representação masculina nos filmes nos remete a uma questão absolutamente polêmica e complexa: a do olhar feminino no cinema. Há quem diga que não existe uma diferença significativa entre os olhares dos cineastas homens e mulheres. De fato, limitar o cinema feito por mulheres a temáticas, gêneros cinematográficos, tipos de

personagens específicas ou até mesmo formas de representação de mulheres, seria limitar o alcance das diretoras e dos filmes dirigidos por mulheres. Mulheres podem fazer filmes sobre qualquer assunto, temática, gênero, personagens, isto é inquestionável. Por outro lado, desconsiderar que a experiência de vida, as ações e reações de mulheres diante do mundo sejam diferentes das dos homens, e que isso influencie seu olhar, sua postura, suas formas de representar o mundo também seria ingênuo. Autoras como Ann Kaplan (1995), Anne Higonnet (1993) e Marcelle Marini (1993) afirmam que as mulheres ao entrarem no mundo da produção cultural, da criação de imagens e representações, tiveram que enfrentar desafios como o de se representar de forma diferente da imagem hegemônica e tradicional construída sob o domínio patriarcal ou reproduzir a representação já arraigada e amplamente difundida pelo cinema clássico. Vencidas (ou não?) as barreiras de representar-se a si mesma, as mulheres também precisam retratar (aprender a?) o restante do mundo. Ou seja, o cinema de mulheres não está imune a sofrer tanto da facilidade de reproduzir suas representações tradicionais, quanto da tentação de representar de forma depreciada e estereotipada (devolver na mesma moeda) personagens masculinas.

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

Em *Como se fosse da família* a ambiguidade entre as relações de trabalho, poder, familiares e afetivas entre patrões e empregadas aparece em diversas falas tanto de Áurea e Vanderlea, quanto de Márcia, patroa de Vanderlea. O filme começa com uma entrevista numa agência de empregos. A funcionária da agência pergunta a uma candidata a doméstica seu estado civil, se mora com alguém, se tem filhos, se gosta de crianças, idosos e animais, e entre outras perguntas (se fuma, se sabe cozinhar certo tipo de comida, se tem carteira de habilitação), se tem disponibilidade para dormir no emprego. Ainda logo no início do filme, Vanderlea diz que quando começou a trabalhar com Márcia, esta lhe pediu uma coisa que ela nunca esqueceu e que lhe marcou muito: “eu quero que você fique comigo para sempre”. Vanderlea tinha então 14 anos. Ela ficou. Márcia, ao falar de Vanderlea naquela época, caçoa dela, ri quando conta que ela chegou magérrima, desnutrida e com um buraco entre os dentes. Márcia conta que tinha outra babá muito bonita (“por incrível que pareça”) e que mesmo assim trocou a moça bem apresentada por “essa” – referindo-se a Vanderlea, num total desrespeito a ela. Vanderlea diz que seus patrões sempre se preocuparam muito com ela, com quem ela saía, se dormia fora de casa, com quem estava, e quando voltaria. Márcia reitera que se preocupa muito com Vanderlea, e admite que tinha “um verdadeiro pavor”: que ela se casasse ou tivesse sua própria família. Ou seja, a empregada perfeita deve se dedicar integralmente e para sempre a família dos patrões e abdicar de ter uma vida própria, vida sexual ativa, desejos, sonhos, e outros laços afetivos que não com aquela família.

Vanderlea conta que quando Márcia a chamou para dormir na sua casa, ela conversou com sua mãe que consentiu. A partir daí ela passou a trabalhar de segunda a segunda, a passar férias com a família dos patrões na praia – ou seja, ela trabalhava nas próprias férias – a família comprou roupas e sapatos para ela, e assim o vínculo foi aumentando. Márcia conta que mesmo numa época em que não trabalhava fazia Vanderlea de seu “controle remoto”: “Vander vai buscar isso pra mim, Vander vai pegar aquilo pra mim...”. Vander cuidava das crianças e as levava na escola, fazia os trabalhos da casa e estudava a noite. Márcia diz que ia as reuniões da escola de Vander e lá se referia a ela como “minha filha”. E a defendia se ela tirasse notas baixas dizendo na escola que ela não tinha o mesmo tempo de estudo das outras crianças, que ela tinha que trabalhar e cuidar de seus filhos, etc. Vander diz que sua mãe tinha ciúmes de sua relação com Márcia, mas sabia que ela estava bem, que eles cuidavam dela.

Áurea mostra fotos de suas sobrinhas, e fotos suas com os filhos de seus patrões de quem cuidou desde que nasceram. Ela diz que não os considera filhos de sua patroa, mas os considera como seus próprios filhos. Ela diz que os amou muito desde muito pequenos, e ainda ama. E que considera a família de sua patroa como sua própria família. Ela diz que não queria que sua filha se tornasse também doméstica, não porque ser doméstica seja algo menor, mas pelos direitos trabalhistas. Segundo ela, se tivesse trabalhado toda a vida numa empresa e não para uma família, sua vida seria diferente. Ela acredita que também teria sido diferente a sua vida se a PEC das domésticas já existisse antes, todas as horas extras que fez, tantos direitos que não foram cumpridos. Ela tinha 13º salário, férias, carteira assinada, mas recebia dois salários e só declarava que recebia um, então quando precisou se aposentar por invalidez, se aposentou com um salário. Mas não vai colocar a patroa na justiça porque a considera sua amiga, apesar de nunca mais se verem ou se falarem desde que se aposentou. Os vínculos afetivos não deixam que ela enxergue a patroa de outra forma que não como sua amiga, alguém da família, que ela não pode processar pela falta de direitos que deveria ter recebido, como a declaração de dois salários em sua carteira de trabalho.

É interessante observar como a ambiguidade e os entrelaçamentos entre as relações afetivas e de trabalho beneficiam sempre os patrões. Alguém que é praticamente da família não cobra horas extras ou férias, e entende e concorda que o salário na carteira seja declarado menor do que o que realmente receba. É totalmente diferente de alguém que se compreendesse numa relação estritamente profissional.

Conclusões

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

Como se fosse da família, por sua vez, consegue retratar a história de duas protagonistas, apresentar outras personagens, e debater diversas questões complexas. E de certa forma, endossa opções tomadas em *Que horas ela volta?*, como por exemplo, seu fim pouco otimista. Se para Val poucas opções se colocam, para Vanderlea quase nenhuma. Apesar de ter estudado, Vander permaneceu trabalhando como babá, doméstica e agora governanta na mesma casa por toda a vida, não se casou e não teve sua própria família. Como será quando ela se aposentar? Áurea preconiza seu futuro quando diz ter pena daquelas pessoas que moram no trabalho porque quando elas se aposentam, ficam sem casa e sem ninguém. Áurea, por sua vez, se mostra bastante triste ao falar da ruptura com a família para quem trabalhou também praticamente sua vida toda. O vínculo de quase família se rompe com a aposentadoria. Terá sua filha novas opções de futuro com a implantação da PEC das domésticas?

Os filmes analisados, por seus conteúdos e discursos narrativos, pelas opções de posicionamento de câmera, escolha e construção de protagonistas, já seriam objeto suficientemente interessantes e densos para uma análise sob o ponto de vista demográfico, antropológico, sociológico e histórico. Capazes de levantar reflexões sobre trabalho doméstico, relações de trabalho e de afeto, heranças escravocratas na sociedade brasileira, relações de gênero, gerações e familiares, migração, luta de classes e espaços sociais. Aliado a tudo isso, os filmes também levantam discussões que ultrapassam seus conteúdos em si, que os completam e, de certa forma, os enriquecem, como, por exemplo, o protagonismo feminino não somente nas telas, mas na produção audiovisual, como mulheres ocupando cargos de direção e roteiro cinematográfico e outras funções de comando, fazendo sucesso, recebendo prêmios.

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

As análises apresentadas neste artigo apontam para a viabilidade e as possibilidades de trabalho com a relação Antropologia-Demografia-Cinema, para além de reflexões sobre os filmes sob a perspectiva demográfica e antropológica, mas

utilizando-se da narrativa audiovisual como método de estudo da sociedade, indicando o uso de filmes tanto de documentário como de ficção como potenciais documentos históricos, antropológicos e sociológicos.

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

Os filmes analisados nos revelam que existe ainda um desconforto quando mulheres, especialmente fora de padrões pré-estabelecidos para protagonistas – brancas, magras, jovens, de classe média – roubam a cena. E quando mulheres estão por trás das câmeras, na cadeira de diretora. A análise fílmica é capaz de suscitar reflexões sobre as posições que os diferentes grupos sociais ocupam nas representações cinematográficas e na própria sociedade. O cinema brasileiro ainda se comporta como reprodutor de perspectivas dominantes em termos de gênero, classes, raça, reservando a negros, pobres e mulheres espaços limitados numa distribuição desigual de papéis.

Referências bibliográficas e filmográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RIFF, Alice; ONÇA, Luciano. **Como se fosse da família** (filme). São Paulo, 2013.

ROSÁRIO, Miguel. Entrevista com Anna Muylaert, diretora de *Que horas ela volta?* **O Cafezinho**, set. 2015. Disponível em: <<http://www.ocafezinho.com/2015/09/18/entrevista-com-anna-muylaert-diretora-de-que-horas-ela-volta>>. Acesso em: 4 fev. 2016.

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

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

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