



inema
eis a questão

● EDIÇÃO
ON-LINE



LEITURAS DE CINEMA

LEITURAS DE
CINEMA

CRÉDITOS

Esta é uma publicação referente ao projeto Cinema: Eis a Questão, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), realizado pelo programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários e Pró-Reitoria de Graduação. Publicação *on-line* em janeiro de 2023. Acesso livre. Permitida a reprodução dos textos, desde que citados fonte e autores.

LIVRETO LEITURAS DE CINEMA | ANO 17 | 2023

Curadoria

Raquel Costa Santos
Rayssa Coelho
Anderson Rosa

Coordenação, organização e revisão

Raquel Costa Santos

Produção executiva

Rayssa Coelho

Programação visual

Danilo Silva

Textos

Adriana Amorim
Amanda Ávila
Claudio Carvalho
Euclides Santos Mendes
Fábio Ferreira Agra
José Alves Dias
Márcio Antonio Sales Venancio
Patrícia Moreira
Priscila Santos da Glória

Imagens

Divulgação/Reprodução



UESB
Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia



PROEX
Pró-Reitoria de Extensão e
Assuntos Comunitários

PROGRAD
Pró-Reitoria de
Graduação



ÍNDICE

Apresentação	5
Filmes	7
Leituras	25
Flee – Nenhum lugar para chamar de lar	26
Viramundo	40
Que horas ela volta?	55

Apresentação



A 17ª edição do projeto Cinema: Eis a Questão, relativa ao Vestibular Uesb 2023, acontece depois de dois anos sem realização, em função da pandemia de Covid-19. O programa Janela Indiscreta retoma o projeto mantendo, como em todas as edições anteriores, a escolha de três obras, uma estrangeira e duas nacionais, que farão parte das provas do Vestibular. Neste ano, os filmes escolhidos são: *Flee – Nenhum lugar para chamar de lar*; *Viramundo*; e *Que horas ela volta?*

O formato, desde que foi criado o projeto, em 2004, que se manteve até 2020, deu-se com a exibição de filmes presencialmente, em sessões comentadas nas cidades-sede da Universidade – Vitória da Conquista, Jequié e Itapetinga –, o que, neste ano, apresenta uma mudança: os filmes não serão exibidos, e as mesas-redondas com os comentaristas, que aconteciam após as exibições, acontecem agora em três *lives*, transmitidas pelo canal da Uesb no YouTube. Em cada uma delas, três comentaristas convidados abordam sobre um dos filmes indicados. As obras, embora não exibidas pelo projeto desta vez, podem ser facilmente encontrados em plataformas de filmes na internet.

Como nos anos anteriores, desde 2009, os comentaristas convidados – professores, pesquisadores e profissionais de áreas afins às temáticas relacionadas ou da área de cinema e audiovisual – produzem também textos sobre os filmes, que compõem este livreto *Leituras de Cinema*. Além da publicação *on-line* desse material, começamos, em 2012, a disponibilizar também os comentários filmados dos filmes, o que se repete nesta edição.

Assim, o projeto propõe a obra fílmica como elemento mediador de formas de ver, ler e compreender a vida e o mundo. Cada filme, com suas respectivas composições técnicas, estéticas e narrativas, seus caminhos criativos, reflexivos e interpretativos, seus arranjos muito singulares de sons e imagens, próprios à linguagem cinematográfica, ajuda a despertar sensações e sentimentos, a atribuir sentidos e a construir conhecimentos. Aqui, as leituras dos comentaristas colaboram com esse processo, que tem, entretanto, o público como coconstrutor de um percurso que só se realiza com a fruição e se incrementa a partir do olhar de cada um.

Boa leitura!

Raquel Costa Santos

Coordenadora do programa
Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual

The background of the page is a solid teal color. Overlaid on this are several stylized, 3D-rendered elements: a large, dark grey film strip that curves around the left and bottom of the page; a smaller, similar film strip on the right; and two white rectangular photo frames, one at the top and one on the right, both slightly tilted and overlapping the film strips. The word 'Filmes' is centered in the upper half of the page in a large, bold, yellow font.

Filmes

A cada edição do projeto Cinema: Eis a Questão, são selecionados três filmes — dois nacionais, sendo uma ficção e um documentário, e um estrangeiro. Para a seleção das obras, feita criteriosamente pela equipe do Janela Indiscreta, observam-se as críticas, a relevância dos temas abordados, a qualidade estética e narrativa e a possibilidade de acesso, uma vez que as obras podem ser encontradas facilmente.

2023



**FLEE – NENHUM LUGAR
PARA CHAMAR DE LAR**

DE JONAS POHER RASMUSSEN
89' | 2021 | Dinamarca



VIRAMUNDO

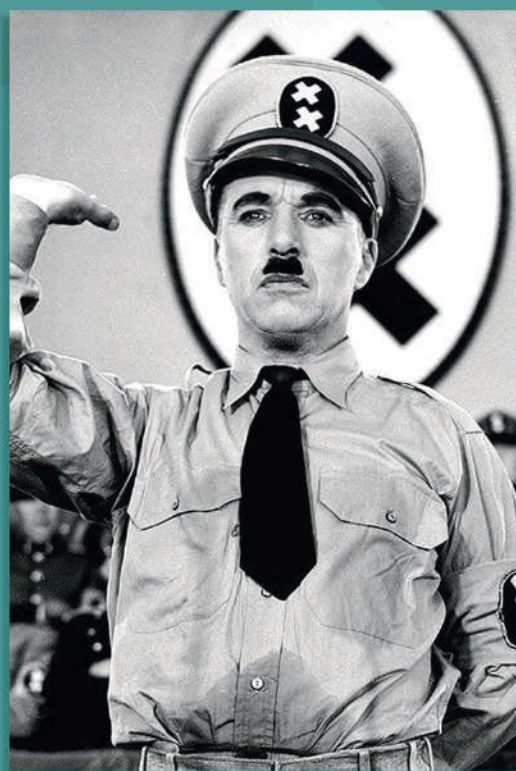
DE GERALDO SARNO
37' | 1965 | Brasil



QUE HORAS ELA VOLTA?

DE ANNA MUYLAERT
112' | 2015 | Brasil

2020



O GRANDE DITADOR

DE CHARLES CHAPLIN
124' | 1940 | EUA



EX-PAJÉ

DE LUIZ BOLOGNESI
80' | 2018 | Brasil



ABRIGO NUCLEAR

DE ROBERTO PIRES
86' | 1981 | Brasil

2019



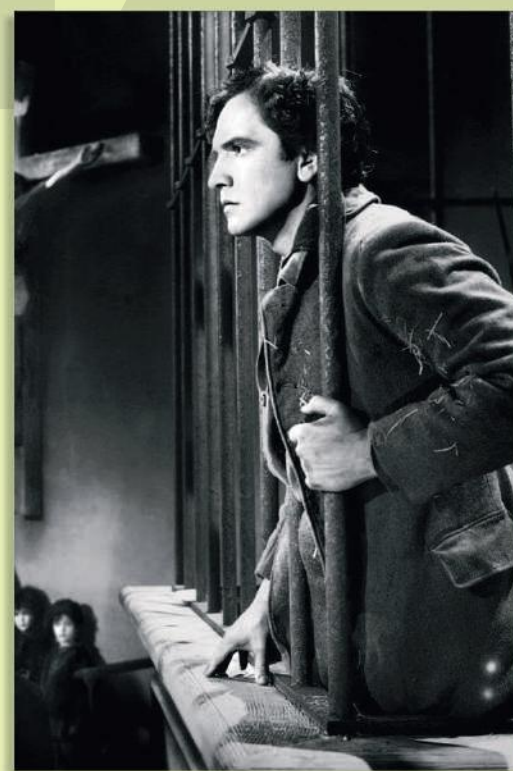
**MENINO 23: INFÂNCIAS
PERDIDAS NO BRASIL**

DE BELISÁRIO FRANCA
80' | 2016 | Brasil



ERA O HOTEL CAMBRIDGE

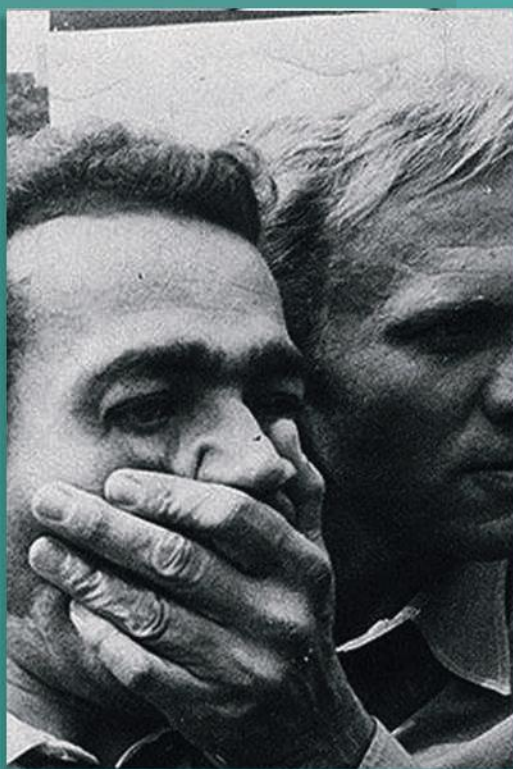
DE ELIANE CAFFÉ
93' | 2016 | Brasil



OS MISERÁVEIS (1935)

DE RICHARD BOLESŁAWSKI
110' | 1935 | EUA

2018



TERRA EM TRANSE

DE GLAUBER ROCHA
111' | 1967 | Brasil



JONAS E O CIRCO SEM LONA

DE PAULA GOMES
82' | 2015 | Brasil



DHEEPAN – O REFÚGIO

DE JACQUES AURIARD
115' | 2015 | França

2016



**UMA HISTÓRIA DE
AMOR E FÚRIA**

DE LUIZ BOLOGNESI
74' | 2013 | Brasil



ELE ESTÁ DE VOLTA

DE DAVID WNENDT
116' | 2015 | Alemanha



DOMÉSTICA

DE GABRIEL MASCARO
75' | 2012 | Brasil

2015



O MENINO E O MUNDO

DE ALÊ ABREU
80' | 2014 | Brasil



RELATOS SELVAGENS

DE DAMIÁN SZIFRON
122' | 2015 | Argentina
Espanha



SEM PENA

DE EUGÊNIO PUPPO
87' | 2014 | Brasil

2014



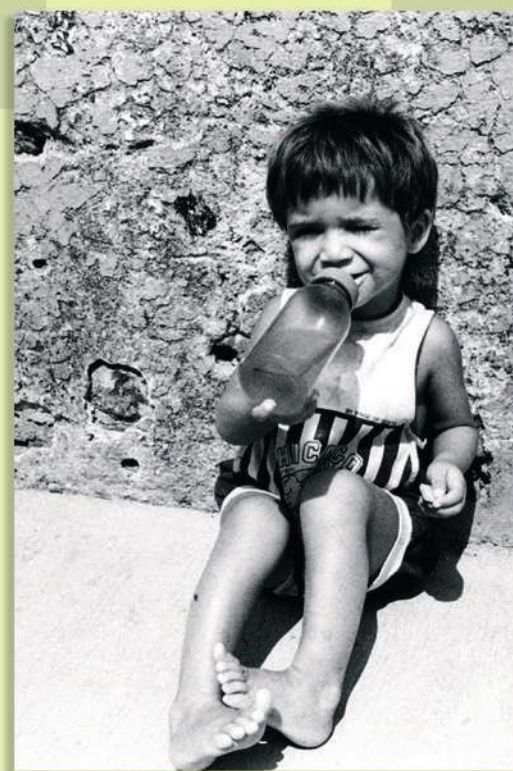
À BEIRA DO CAMINHO

DE BRENO SILVEIRA
90' | 2012 | Brasil



OS INCOMPREENDIDOS

DE FRANÇOIS TRUFFAUT
94' | 1959 | França



GARAPA

DE GABRIEL MASCARO
90' | 2009 | Brasil

2013



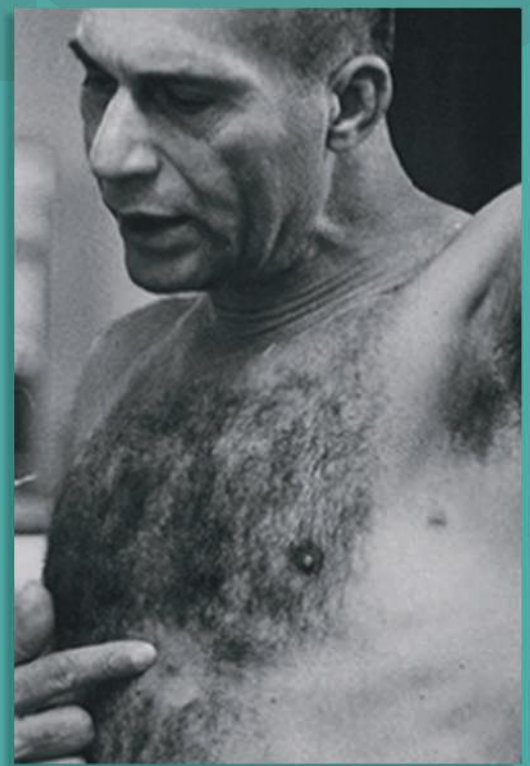
**O ANO EM QUE MEUS
PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS**

DE CAO HAMGURGUER
110' | 2006 | Brasil



INFÂNCIA CLANDESTINA

DE BENJAMIN ÁVILA
110' | 2012 | Argentina
Espanha
Brasil



MARIGHELLA

DE ISA GRINSPUM FERRAZ
90' | 2012 | Brasil

2012



CAPITÃES DE AREIA

DE CECÍLIA AMADO E
GUY GONÇALVES
96' | 2011 | Brasil



PERSÉPOLIS

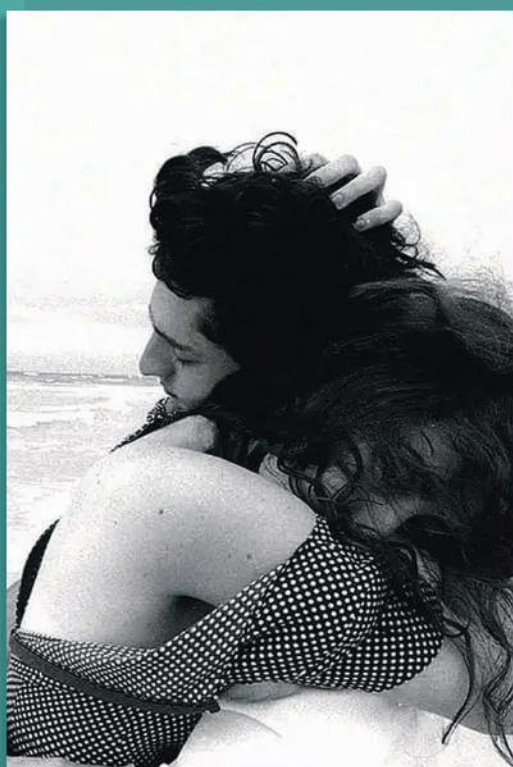
DE VICENT PARONNAUD
E MARJANE SATRAPI
95' | 2007 | França
EUA



UTOPIA E BARBÁRIE

DE SILVIO TENDLER
120' | 2010 | Brasil

2011



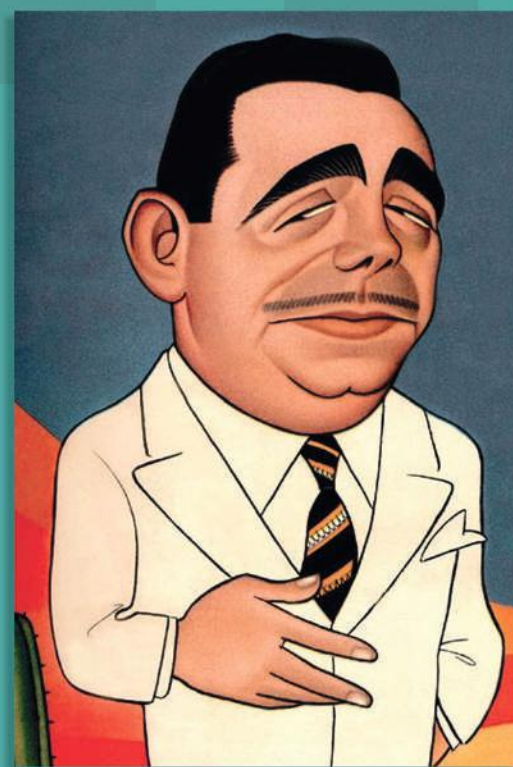
TERRA ESTRANGEIRA

DE WALTER SALLES
E DANIELA THOMAS
100' | 1995 | Brasil



A COR DO PARAÍSO

DE MAJID MAJIDI
90' | 1999 | Irã



O HOMEM QUE ENGARRAFAVA NUENS

DE LÍRIO FERREIRA
106' | 2010 | Brasil

2010



LINHA DE PASSE

DE WALTER SALLES
E DANIELA THOMAS
113' | 2008 | Brasil



A ONDA

DE DENNIS GANSEL
106' | 2008 | Alemanha



PRO DIA NASCER FELIZ

DE JOÃO JARDIM
88' | 2007 | Brasil

2009



MUTUM

DE SANDRA KOGUT
95' | 2007 | Brasil



ENCONTRO COM MILTON SANTOS OU O MUNDO GLOBAL VISTO DO LADO DE CÁ

DE SILVIO TENDLER
87' | 2007 | Brasil



ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

DE FERNANDO MEIRELLES
120' | 2008 | Brasil
Canadá
Japão

2008



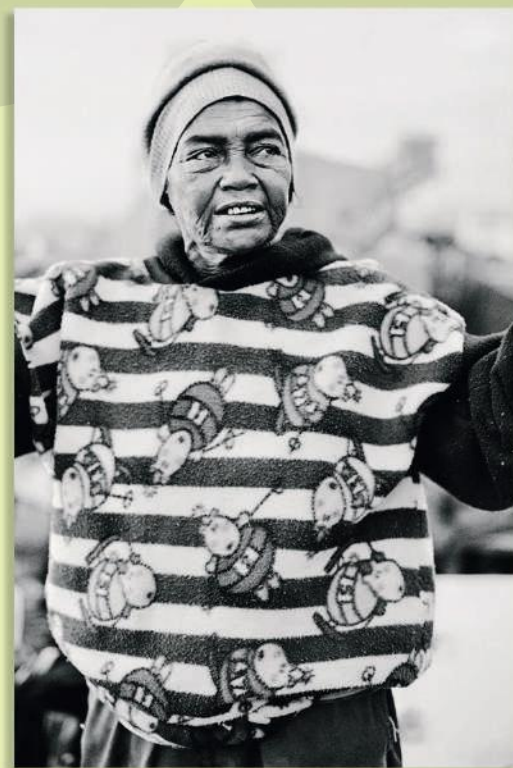
ZUZU ANGEL

DE SÉRGIO REZENDE
110' | 2006 | Brasil



BABEL

DE ALEJANDRO GONZÁLEZ
IÑARRITU
142' | 2006 | EUA



ESTAMIRA

DE MARCOS PRADO
115' | 2006 | Brasil

2007



MACUNAÍMA

DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE
108' | 1969 | Brasil



ANJOS DO SOL

DE RUDI LAGEMANN
90' | 2006 | Brasil



BALZAC E A COSTUREIRINHA CHINESA

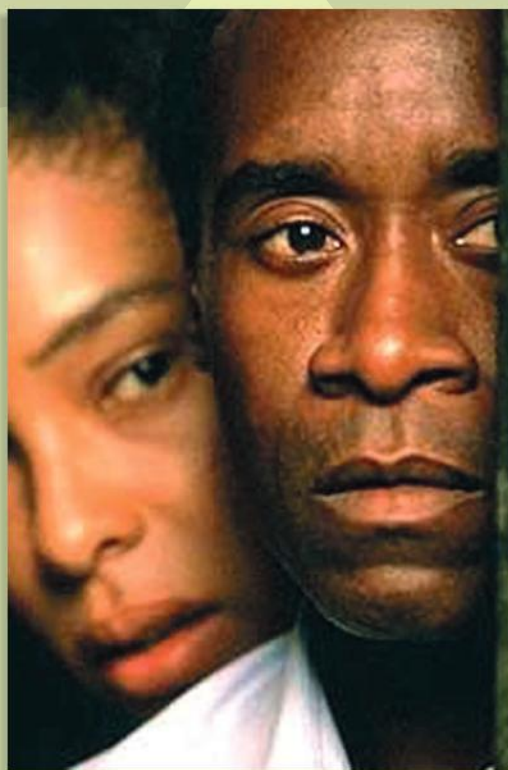
DE DAI SIJIE
116' | 2002 | China
França

2006



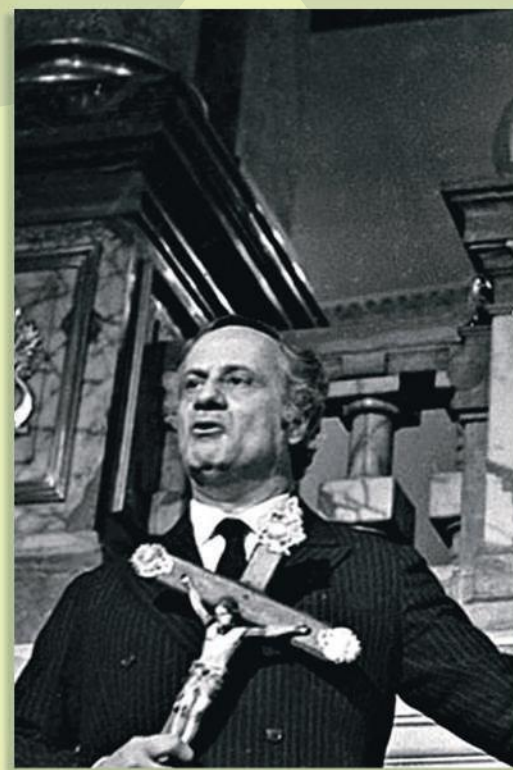
A MARVADA CARNE

DE ANDRÉ KLOTZEL
77' | 1985 | Brasil



HOTEL RUANDA

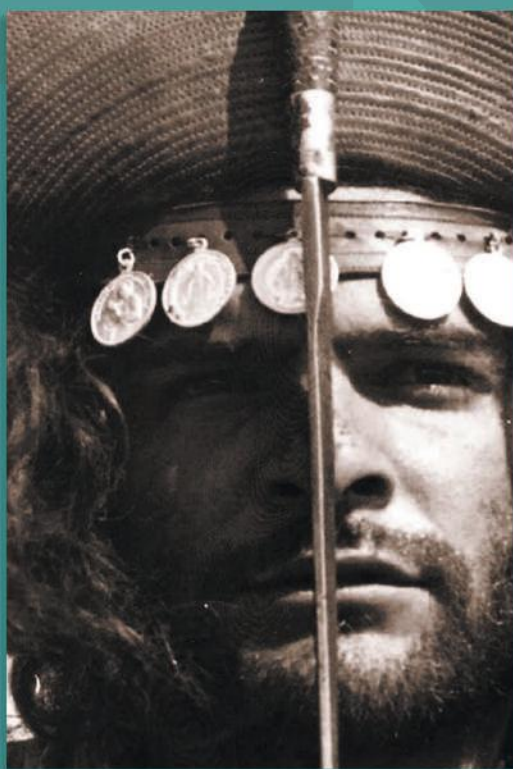
DE TERRY GEORGE
121' | 2004 | Itália/África
do Sul
EUA



TERRA EM TRANSE

DE GLAUBER ROCHA
111' | 1967 | Brasil

2005



**DEUS E O DIABO NA
TERRA DO SOL**

DE GLAUBER ROCHA
115' | 1964 | Brasil



CIDADE DE DEUS

DE FERNANDO MEIRELLES
135' | 2002 | Brasil



**A EXCÊNTRICA FAMÍLIA
DE ANTÔNIA**

DE MARLEEN GORRIS
102' | 1995 | Bélgica
Inglaterra
Holanda

2004



CINEMA PARADISO

DE GIUSEPPE TORNATORE
123' | 1988 | Itália
França

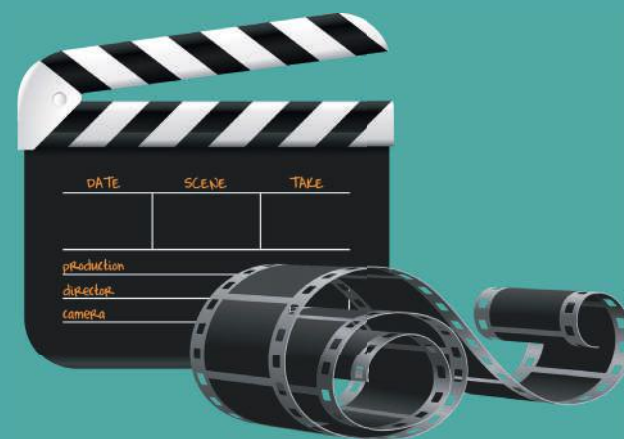
ABRIL DESPEDAÇADO

DE WALTER SALLES
95' | 2001 | Brasil

BICHO DE SETE CABEÇAS

DE LAÍS BODANZKY
80' | 2000 | Brasil

Leituras



Cada filme indicado para o Vestibular Uesb 2023 é comentado por professores e/ou pesquisadores convidados, que contribuem com um texto para este livreto *Leituras de Cinema*, além de terem seus comentários gravados em vídeo e igualmente disponibilizados na internet. Nesta edição do projeto Cinema: Eis a Questão, os comentaristas também participam de encontros *on-line*, transmitidos pelo canal oficial da Uesb no YouTube. As abordagens feitas por esses “leitores-guias” trazem distintos olhares, que, somados aos de cada vestibulando, podem ajudá-lo a refletir sobre diversos aspectos possíveis de serem percebidos e interpretados nos filmes.

Nesta publicação, temos a contribuição de Fábio Ferreira Agra, Márcio Antonio Sales Venancio, Priscila Santos da Glória (*Flee – Nenhum lugar para chamar de lar*), Amanda Ávila, Euclides Santos Mendes, José Alves Dias (*Viramundo*), Adriana Amorim, Claudio Carvalho e Patrícia Moreira (*Que horas ela volta?*).

Boa leitura!



FLEE

NENHUM LUGAR PARA CHAMAR DE LAR

DE JONAS POHER RASMUSSEN

89' | 2021 | Dinamarca | Digital

Amin Nawabi convive com um passado doloroso guardado por vinte anos, que afeta de forma silenciosa a vida que ele está construindo para si e seu futuro marido. Agora, Amin relata sua extraordinária jornada como criança refugiada do Afeganistão.

Comentaristas

Fábio Ferreira Agra

Márcio Antonio Sales Venancio

Priscila Santos da Glória



Returpa
No reen

Udgang
Exit

Do deslocamento forçado do corpo aos territórios imaginados

Fábio Ferreira Agra¹

Nesta última década, acompanhamos, com mais atenção e certa constância, a busca por refúgio daqueles que escapavam de guerras, conflitos e situações de vulnerabilidade, especialmente quando o caminho a ser percorrido por essas pessoas era a Europa. Ao mesmo tempo, tivemos acesso a imagens que nos revelavam as fronteiras e barreiras contra quem lutava para sobreviver longe de seus lares. Essa perspectiva da fronteira, materializada em passaportes e outros documentos, além da própria vigilância e controle dos corpos dos refugiados por aqueles que lucraram com o sofrimento de quem busca um lugar seguro, está presente no filme *Flee* — *Nenhum lugar para chamar de lar*.

O próprio título, seja em inglês (*Flee* — fugir) ou em português, para além da própria história de Amin, personagem central, já nos diz muito sobre o périplo de quem é obrigado a se deslocar, deixar suas raízes para trás e viver em um eterno limbo, possivelmente com familiares espalhados por algum outro lugar onde possam sobreviver e se sentirem seguros. Embora o filme nos traga um fragmento da vida experimentada entre os anos 1980 e 1990 por afegãos, período em que o Afeganistão, sobressaltado por conflitos e guerras, foi tomado pela disputa da Guerra Fria e posteriormente pelo domínio do Talibã, essa não era, e continua não sendo, uma condição apenas do afegão Amin e de seus familiares.

Mesmo quase 40 anos depois, essa é também a história, e com um final trágico, de Alan Kurdi, criança síria morta na fronteira entre a Turquia e a Grécia, em 2015; da criança de etnia *Rohingya*, Mohammed Shohayet, de 16 meses, encontrado no rio Naf, na fronteira entre

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pesquisa sobre migração, refúgio e fronteiras.

Myanmar e Bangladesh, em 2016; e de Angie Valeria, criança salvadorenha encontrada morta ao lado do seu pai, Óscar Alberto Martínez Ramírez, no rio Grande, na divisa entre Estados Unidos e México, em 2019. Para ficarmos apenas nos exemplos trágicos que ganharam os holofotes midiáticos.

A vida de Amin e de tantos outros refugiados é uma coexistência de tempos e espaços que se fundam através da violência. Talvez por isso seja importante que os traços de algumas pessoas em fuga no filme apareçam, por muitas vezes, sem rostos definidos, sem marcas, pois todos que buscam refúgio se tornam um só corpo com o rosto escondido sob a areia ou sob o mar, em cada bote, navio ou contêiner. Estamos diante de uma invisibilidade que se faz presente justamente na sua visibilidade como traços que se apresentam nas fronteiras, nos sistemas de controle.

Dessa forma, esse é um drama que não acometeu, e ainda não acomete, somente o Afeganistão, que tem sido esse lugar de fuga e de onde famílias inteiras são despedaçadas, fragmentadas pelo mundo, como tem-se notícia neste ano com os afegãos que chegam diariamente a São Paulo e se alojam por dias no aeroporto de Guarulhos ao continuarem a fugir do Talibã. Ao refugiado, como estes, obrigatoriamente, o mundo se torna sua casa. E esta é uma das questões que se sobressaltam em Amin: a difícil relação em estabelecer um lar que se possa chamar de seu. Pensamos como a rotina de Amin que se configurou uma eterna fuga e uma busca pelo seu lar é uma característica de outros tantos refugiados. Essa fuga não está apenas no deslocamento do corpo que precisa atravessar fronteiras, está também no sempre possível retorno à sua terra. Há sempre um duelo entre o corpo e a memória, que, por muitas vezes, estão em fuga por caminhos diferentes.

Do antigo lar, sobram os rastros, pegadas de uma violência que não se desfaz com a partida. É a presença do ser através desse rastro que anuncia seu apagamento e sua existência, é o estar e o não-estar concomitantemente em seu território, seja no Afeganistão, seja em qualquer outro lugar que se precisou deixar para trás. Por isso, o território que ficou e o corpo que se lança à travessia se amalgamam em um pertencimento mútuo. O Afeganistão sempre estará ali com

Amin. Nenhum se desprende do outro. Ele o desloca e o carrega consigo em sua memória, em sua pele, em sua língua.

Por outro lado, são essas marcas que se anunciam diante da fronteira desse outro território imaginado e que se busca como porto seguro. Assim, tem-se um sentimento de provisoriedade que se estabelece naqueles que fogem das guerras, dos conflitos, das perseguições, e que também é atravessado e constituído pelo outro que poderia dar acolhimento, por aquele que o considera sempre um estrangeiro, alheio àquela cultura e àquela identidade. Dessa forma, as mesmas imagens do refúgio podem direcionar o nosso olhar para que possamos enxergar a existência e o apagamento, a passagem e a barreira, o esgotamento das possibilidades de ser estrangeiro e a idealização do retorno.

Por tudo isso, o corpo é um território que deveria ser inviolável, como nos demonstra Amin quando trata de sua sexualidade ou traz o sofrimento de refugiadas por conta do seu gênero ou faixa etária. São condicionantes importantes que, mesmo que sejam tratados de pano de fundo na obra, apontam-nos que quem se desloca de maneira forçada se depara com vicissitudes que transbordam qualquer racionalidade humana. É isso que nos mostram os sofrimentos e a quantidade de mortos por falta de travessias seguras, especialmente de crianças e mulheres. Em 20 anos, entre 1996 e 2016, os cálculos, por mais que tenham valores subestimados, apontam para mais de 60 mil mortes de migrantes forçados nessas condições, em mares e fronteiras do mundo (ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL PARA AS MIGRAÇÕES, 2016)².

São milhões de pessoas se deslocando por desertos e mares, à procura de sobrevivência em jornadas que duram dias, com muitos quilômetros percorridos até mesmo a pé. É necessária a utilização de rotas alternativas e estratégias para contornar os rígidos controles fronteiriços. Cansaço, perda de forças, aliciamento por traficantes de pessoas³, fome, sede e morte cons-

2 Esses dados estão publicados no relatório da Organização Internacional para as Migrações (OIM), *Fatal Journeys: Identification and tracing of dead and missing migrants*. Edição Tara Brian; Frank Laczko, OIM, 2016. v. 2.

3 A Organização Internacional para as Migrações (OIM) define o tráfico de pessoas como o recrutamento, o transporte, a transferência, o abrigo ou o recebimento de pessoas por meios de ameaças ou uso da força ou outras formas de coerção, rapto, fraude, engano ou abuso da força sobre pessoas em situações de vulnerabilidade ou o ato de dar ou receber pagamentos ou benefícios para obter o controle sobre outra pessoa a fim de explorá-la. Disponível em: <https://migrationdataportal.org/themes/human-trafficking>.

tituem seus périplos. Atravessar fronteiras na contemporaneidade para quem é refugiado se tornou, de alguma maneira, um fardo, tanto quanto ou maior do que as que Amin atravessou. Cercas, muros, câmeras, policiais, todos esses elementos contribuem para a desumanização de quem já perdeu um pouco de sua dignidade.

Nos últimos dez anos, o mundo viu duplicar o número de pessoas em deslocamento forçado e de refugiados. Em 2011, eram 42,5 milhões de pessoas. Em 2020, esse número chegou a 82,4 milhões, segundo os dados do *Global Trends Forced Displacement*, do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (Acnur)⁴ (2012, 2021)⁵. O número de refugiados saltou de 15,2 milhões em 2011 para 26,4 milhões em 2020. Embora esses deslocamentos sejam um problema global, eles são um fenômeno contemporâneo que estão de alguma forma catalisados no sul global, tanto em relação aos países que produzem refugiados e deslocados — diferentemente da primeira metade do século XX, quando a Europa produzia milhões de refugiados —, quanto aos países que os acolhem. Em relação à acolhida, 86% do total de refugiados no mundo, de acordo com os supracitados relatórios produzidos pelo Acnur, estão em países do sul global, como Líbano, Paquistão, Turquia e Uganda.

No entanto, essa é uma tragédia que costuma chocar o mundo quando bate às fronteiras da Europa, como ocorreu entre 2014 e 2016, mesmo que ela continue ocorrendo diariamente em qualquer parte do mundo. Por isso, as imagens de pessoas fugindo do Afeganistão em 2021, após o Talibã reassumir o poder, são tão presentes quanto às da história contada por Amin. Para além de uma busca por um mundo de paz, tem-se a árdua tarefa de que as travessias seguras sejam garantidas por todos os países e organismos internacionais enquanto ainda se tem pessoas buscando refúgio.

⁴ O Acnur foi criado em 1950 e iniciou suas atividades em 1951 para reassentar refugiados europeus após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Desde 2004, o Acnur publica, no mês de junho de cada ano, um relatório global sobre deslocamentos forçados e de refugiados, o *Global Trends Forced Displacement*. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/historico/>.

⁵ Os relatórios do Acnur publicados em 2012 e 2021 estão disponíveis, respectivamente, em: <https://www.unhcr.org/statistics/country/4fd6f87f9/unhcr-global-trends-2011.html?query=Global%20Trend%202011>; e <https://www.unhcr.org/statistics/unhcrstats/60b638e37/global-trends-forced-displacement-2020.html>.



Flee: o medo, a jornada e o lugar

Márcio Antonio Sales Venancio¹

Memórias, traumas, medos, em uma jornada desconcertante e crua. Assim, *Flee* — *Nenhum lugar para chamar de lar*, título na versão brasileira, apresenta a história de Amin, um refugiado afegão, a partir de uma entrevista que se confunde com uma sessão profunda de terapia.

O contexto inicial do filme, uma animação documental, mostra um Afeganistão assolado pelas contínuas guerras contemporâneas, no período da Guerra Fria, patrocinadas por potências mundiais e que se referem a disputas de longa data. É um país importante desde o estabelecimento da Rota da Seda, antes da Idade Média europeia, e que se tornou peça-chave na geopolítica da Ásia Central como estado tampão no período do Grande Jogo, no século XIX, entre o Império Russo e o Império Britânico.

O Cemitério de Impérios, umas das mais conhecidas alcunhas do Afeganistão, sofreu, a partir da década de 1970, sucessivos golpes de estado até a desastrosa intervenção militar soviética iniciada em 1979, que se estendeu até 1989 e, posteriormente, transformou-se em guerra civil entre os diferentes grupos tribais, chamados de *mujahidin*, combatentes em árabe, que outrora foram fortemente financiados por nações como Irã, Paquistão e Estados Unidos. E é nesse período que a infância de Amin se inicia, assistindo à degradação da turbulenta Cabul, capital do Afeganistão.

Com animação em baixa taxa de quadros, com poucos desenhos por segundo, é possível perceber que a vida de Amin e de sua família acontece, mas com sucessivos percalços. Ou seja,

¹ Mestre em Ensino pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Uesb.

ela “caminha”, mas não de forma fluida. Ainda sobre as escolhas do diretor, ganha-se relevo a estética difusa e quase fantasmagórica da reconstrução das memórias de Amin sobre os eventos relatados na cama-divã em que se encontra, demonstrando a dificuldade de falar e recuperar essas imagens em sua memória, imagens estas possivelmente bloqueadas pelo trauma vivenciado.

Flee, que pode ser traduzido como fuga ou escape, é a percepção dessa criança que tem sua família obrigada a fugir de seu país para não ser tragada pela intensa guerra civil afegã, que amalgama política, religião e cismas tribais que, da forma mais atroz, desprezam qualquer resquício de humanidade, ética ou dignidade com aqueles que não são seus semelhantes. Nesse sentido, Amin, refugiado e se descobrindo um garoto homossexual, não tem lugar numa sociedade homofóbica, que, contraditoriamente, tem como tradição centenária a *bacha bazi*, costume de escravização sexual de meninos por homens de posses como demonstração de poder e prestígio. Por essa conjuntura, a família, por meio de traficantes de pessoas, foge para uma Moscou decadente e corrupta da década de 1990. E é nesse período da animação que acontece uma das cenas mais virulentas e infames, que ganha uma força atordoadora com a intercalação de imagens captadas da inauguração da primeira lanchonete McDonalds de uma Moscou pós-comunista, em janeiro de 1990. O diretor utiliza esse recurso algumas vezes no filme para trazer ao espectador a crueza da realidade de refugiados de todo o mundo que são vítimas de violências de todos os tipos — alimentadas pelo racismo, a xenofonia, a misoginia e o preconceito —, mesmo que estejam legalmente asilados. Imagens de arquivos e telejornais justapostas a trechos dos relatos animados evocam claustrofobicamente o espectador até a redenção dos primeiros membros da família em segurança.

Para Amin, crescer nessa condição de constante angústia e deslocamento marca profundamente sua personalidade, aprisionando-o, mesmo depois de adulto, aos períodos de grande temor, como o de sua viagem a Copenhague, na Dinamarca, país a que conseguiu chegar para se asilar com uma nova e falsa vida sustentada pela narrativa da morte de sua família que tanto queria proteger. Num contrassenso psicologicamente violento, para garantir a sua segurança e

a proteção de seus amados familiares, precisa verbalmente matá-los em seus constantes relatos. Esse enclausuramento nessa falsa vida reverbera em diferentes campos de sua intimidade, como no fato de resistir ou temer se casar com seu namorado, Kasper, que aparece no documentário animado como seu fiel companheiro; ou na sua tendência de se “afogar” na profissão, a fim de construir uma carreira sólida que o distancie dos outros aspectos da vida. Seja por esse comportamento hesitante, seja pelas músicas no fone de ouvido que ajudam a escapar daquele espaço-tempo da angústia, Amin agora, depois dessa longa entrevista/sessão de terapia que conduz toda a obra, aparenta se dispor a tentar superar suas dores e marcas do passado, aceitando, finalmente, um lugar não transitório. Como um avião, figura que aparece recorrentemente no filme, que corta a imensidão dos céus, mas que, em algum momento, precisa pousar, Amin, ao lado de Kasper, aparenta encontrar o seu lar, um lugar que, novamente, o diretor mostra mesclando animação e imagens captadas, trazendo um alívio catártico e esperançoso ao impactado e comovido espectador.



O reencontro com a memória: a história de um refugiado e sua busca por um lar

Priscila Santos da Glória¹

O filme me atravessa de muitas formas. Como professora de História, deslizo pelo contexto, na historicidade transpassada pela narrativa fílmica; como mulher e mãe, vejo-me na mãe de Amin, tendo que deixar o lar, vendo a infância dos seus filhos sendo retirada pelo Talibã, mas lutando para se manter viva e garantir a sobrevivência dos seus; e sou instigada a pensar na memória, como doutoranda pelo programa de Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

Começarei por este último elemento, já que, logo no início do filme, o amigo de Amin pergunta: “Qual sua memória mais antiga?”. Amin se lembra do carinho de sua mãe, um afago em sua cabeça, “que ninguém faz igual ao dela”, mas logo essa sensação de bem-estar trazida pela lembrança é substituída por uma dificuldade de lembrar. É difícil para Amin falar sobre o passado; trata-se de uma memória traumática que envolve o desaparecimento do seu pai, de quem nunca tiveram notícias, o sequestro da sua irmã, a fuga do Afeganistão e uma vida de refugiado.

O exercício de rememorar feito junto ao seu amigo que produz o filme auxilia Amin, de alguma forma, a “fazer as pazes com esse passado”, que poderíamos compreender através do “trabalho de luto”, conceituado por Freud. Amin, na sua vida adulta, tenta seguir em frente com o seu namorado, que demonstra expectativas de casamento e construção de um lar; ele, por sua vez, titubeia, tem dúvidas, tem dificuldades de ter um lar, que, para ele, seria um lugar para “poder ficar”. Todo o processo de lembrar é doloroso para Amin, pois “o trabalho do luto é o custo

¹ Doutoranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professora do Colegiado de História da Universidade do Estado da Bahia (Uneb)/Campus XVIII.

da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto”². Ao fim, Amin consegue encontrar um lar. Amin e Kasper se casam.

As memórias de Amin também denotam uma infância feliz, brincadeiras com o seu irmão, soltando pipas, criando pombos, jogando vôlei e bolinhas de gude. Como mãe, senti a dor de ver uma infância inteira ser roubada pela guerra. Amin, sua mãe e seu irmão fogem para a Rússia, sem documentação, passam a viver escondidos em um pequeno apartamento, realidade totalmente diferente do lar no Afeganistão; as brincadeiras são interrompidas pelo medo de serem capturados, passam os dias na frente da televisão, sem ir à escola, sem fazer amigos. Amin, que desde o Afeganistão descobria sua sexualidade, sonhando com Van Damme, como um adolescente refugiado é impedido de experienciar um mundo de descobertas através da sociabilidade comum a essa etapa da vida.

É notável como as memórias de Amin se unem à história do Afeganistão e até mesmo do mundo. A guerra no Afeganistão remonta ao que conhecemos como Guerra Fria, a disputa entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética. Rahmat Shah Sayel, poeta citado por Malala em sua biografia³, descreveu a guerra no Afeganistão como uma “guerra entre dois elefantes” e “não como nossa guerra”. Malala Yousafzai ganhou o Nobel da Paz por seu ativismo pela educação de crianças paquistanesas, em especial as meninas, proibidas de frequentarem a escola pelo Talibã. Malala foi uma vítima dessa perseguição quando foi atingida por uma bala ao voltar da escola no Paquistão; para continuar viva, teve que fugir com toda a sua família para a Europa.

Em sua biografia, Malala denuncia o financiamento pelos Estados Unidos, com armamento, aos grupos do Talibã, que são grupos terroristas que defendem o jihadismo (guerra santa) e fazem uma leitura radical, e muitas vezes equivocada, dos ensinamentos do profeta Maomé, seguido pelos muçulmanos. A perseguição à liberdade das mulheres e a homofobia são marcas desse extremismo. No entanto, Malala lembra que a maioria do povo muçulmano, mais de

2 RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 86.

3 YOUSAFZAI, Malala. *Eu sou Malala: a história da garota que defendeu o direito à educação e foi baleada pelo Talibã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

80%, é sunita, que significa “aquele que segue as tradições do profeta”, e menos de 20% é xiita, aquele que defende a *jihad*.

Amin tem dificuldade em ser visto como “refugiado”. Na fuga para a Dinamarca, teve que deixar sua mãe e irmão na Rússia e, para receber asilo, precisou mentir sobre a sua família, informando que estavam todos mortos. O medo de ser capturado novamente, o medo da vergonha, fez com que ele narrasse a mentira tantas vezes que originou uma “memória falsa”. Ele lembra, com dor, “eu não podia ser eu mesmo”, o que nos faz refletir sobre o “não-lugar” dos refugiados. Dessa forma, suas histórias e memórias tornam-se salutares para esse reencontro com o “EU” e para denunciar o complexo contexto do Afeganistão.

VIRAMUNDO

DE GERALDO SARNO

37' | 1964/1965 | Brasil | preto e branco |
16 mm ampliado para 35 mm



Viramundo foi pioneiro ao trazer nova imagem da classe operária brasileira, a do camponês de origem nordestina corrido da seca e da fome, e do surgimento de um sistema religioso neopentecostal, hoje hegemônico no Brasil. No filme, constrói-se de forma circular, do desembarque ao retorno a partir da estação de trem, o circuito da migração de trabalhadores do Nordeste para São Paulo, replicando o vaivém constante dos tangidos de um lado para outro no território nacional.

Comentaristas

Amanda Ávila

Euclides Santos Mendes

José Alves Dias



Viramundo e os grilhões do Brasil moderno

Amanda Ávila¹

Numa busca rápida na internet, encontramos pelo menos três significados para o termo “viramundo”, título do documentário direto², de 1965, do diretor baiano Geraldo Sarno. No primeiro significado, viramundo remonta ao grilhão de ferro que prendia os pulsos e tornozelos dos escravos. Mas significa, ainda, a pessoa que sofre qualquer tipo de opressão, seja ela cultural, racial, política, financeira ou social, como também faz menção ao andarilho ou caminhante³. O documentário de Sarno faz alusão às três acepções.

Primeiro porque traz a condição das pessoas que passam pelo fluxo migratório do interior do Nordeste do Brasil, castigado pela seca e pela fome, para buscar trabalho e melhores condições de vida em São Paulo. No filme, essas pessoas passam por processos de exclusão social, pois são vistas como “desconfiados”⁴; por dificuldades de inserção cultural e política; por opressões trabalhistas e econômicas, já que muitos sequer alcançam as condições de profissionalização adequada para laborar nas empresas, sofrendo as consequências da retração na produção, vindo a ser demitidos e recaiando na informalidade ou retornando, frustrados, à sua terra natal.

¹ Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Técnica universitária na Uesb.

² Sarno se propõe a realizar um documentário direto, de cunho sociológico, com entrevistados se voltando à câmera, almejando uma espécie de retrato verossímil do real, buscando transmitir informações, expor ideias, possibilitar uma visão analítica e crítica do país. Para construção do seu roteiro, contou com a colaboração de pesquisadores como Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio de Camargo. Aproveitamos o ensejo para indicar a leitura das seguintes referências acerca de *Viramundo*: PIMENTA, Carlos Henrique Gomes. *Algumas considerações sobre o documentário Viramundo*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/viramundo.htm>. Acesso em: 23 nov. 2022; e FIREMAN, Chico. *Viramundo, o retrato detalhado de um Brasil em transição*. Disponível em: <https://mam.rio/cinemateca/viramundo-o-retrato-detalhado-de-um-brasil-em-transicao/>. Acesso em: 23 nov. 2022.

³ Informações constantes em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/viramundo/>. Acesso em: 23 nov. 2022.

⁴ Termo utilizado no filme por um dos entrevistados.

Por esse motivo mesmo, o trabalho, que deveria dignificá-los, funciona, por vezes, como um grilhão, que os prende numa condição difícil de existência, que a distância de suas raízes corrobora para acentuar.

Com muita sensibilidade, trazendo os anseios do programa cinemanovista⁵ brasileiro, que via na sétima arte uma possibilidade de conscientização e transformação social, por meio da apresentação das mazelas do país ao povo, Sarno mergulha profundamente nas situações de sofrimento e esperança que sustentam o desejo de mudança de vida dessas pessoas. Elas enfrentam as vicissitudes de um processo de industrialização, de modernização e de expansão citadina desigual, marcado pela relação capital/trabalho, empregador/empregado, permeado por momentos de colaboração e muitas tensões, apresentados numa montagem dialética que aborda, de modo muito instigante, esses opostos.

Assim, abordando questões importantes para sua época, Sarno capta, com sua câmera e voz *off*⁶, as dificuldades da vida material, bem como o imaginário e o sensível que rondam o Brasil naquele momento. Traz as motivações da onda migratória, marcada sobretudo pela pobreza e escassez; a dificuldade de se refazer numa terra distante, negando seus modos de vida anteriores; e a falta de oportunidade para qualificação adequada às novas funcionalidades exigidas pelas empregadoras, que demarcam, mais fortemente, as diferenciações do campo e da cidade, do manual e do industrial, já que a maior parte dos migrantes eram trabalhadores rurais, aproveitados na construção civil paulistana em expansão. Traz também os discursos de regionalização, eivados de preconceitos, que entendem como superior e mais progressista a Região Sudeste do país e como inferiores as regiões do interior do Norte e do Nordeste, pois, no filme, estas últimas são apresentadas como “regiões rurais mais atrasadas”, e as primeiras, como “formas urbanas mais avançadas e racionais”. Revela ainda a desigualdade social fruto desse desequilíbrio; faz referência ao exacerbado e rápido aumento dos preços e à perda de poder de compra do trabalhador, que recebe apenas o salário mínimo; apresenta as discussões em torno

5 Referente ao movimento do Cinema Novo.

6 A voz do narrador que não aparece na tela.

do desenvolvimento dos direitos trabalhistas e sindicais; enfim, realiza uma cartografia sociológica acurada desse contexto.

Nesse ínterim, fato a destacar nessa produção sarniana, que envolve o aspecto simbólico, de esperança e fé que circunda esse imaginário, mostra-se presente no uso das imagens dos encontros espíritas, marcados pelo ideal de caridade, progresso e não ociosidade; nos cultos de umbanda, sobretudo na casa de caridade do “Pai Damião”, que acolhe os pedidos dos fiéis e trabalha na cura deles; e nos cultos evangélicos, que trazem a suntuosidade, a imponência dos missionários e a exigência da obediência para a realização dos milagres. Aqui, é a montagem paralela que é usada na apresentação desses cultos, apontando para as correspondências e diferenças entre esses movimentos; porém, antes de serem tratados como fatores alienantes, são trazidos como lugar de propagação das possibilidades de libertação e sustentação da vida, indizíveis pelo narrador, já que estes são os momentos em que a voz *off* se cala, demonstrando o caráter cuidadoso e respeitoso com o qual Sarno tratava seus interlocutores.

Portanto, Sarno nos ensina muito com as três acepções que envolvem *Viramundo*, marcadas no início do texto. Não só nos remete a um passado de dificuldades, mas nos força a pensar sobre o presente e o que desejamos para o futuro deste país. Num momento marcado por tamanhas dificuldades de manutenção da vida, por antagonismos firmados no ódio ao que difere, por preconceitos regionais, culturais e sociais tão exacerbados, como podemos nos portar para proporcionar melhores condições existenciais, mais inclusivas, mais respeitadas e isonômicas neste país? Sarno deixa a responsabilidade desta resposta ao espectador e o convida a implicar-se nessa construção. Isto porque finda *Viramundo* com o movimento incessante dos migrantes, numa espécie de retorno constante do caminhante, que se desloca num trem da vida, com toda a complexidade que o envolve, com seus grilhões, sua busca de liberdade e sua vontade de virar o mundo.



Migração, trabalho e transe no documentário *Viramundo*

Euclides Santos Mendes¹

Primeiro filme dirigido pelo cineasta baiano Geraldo Sarno, *Viramundo* começou a ser realizado em 1964, após o golpe civil-militar que derrubou o governo do presidente João Goulart. Até então, a experiência mais direta de Geraldo Sarno com cinema havia se dado no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (Icaic), em Havana, onde vivenciou possibilidades de aprendizado e trabalho durante o ano de 1963. Quando retornou ao Brasil, estabeleceu-se, a princípio, em São Paulo. *Viramundo* nasceu, inicialmente, do olhar de um migrante nordestino na capital paulista, o próprio diretor Geraldo Sarno, sensibilizado pela questão da migração sertaneja para São Paulo e seu impacto na formação da classe operária.

Nascido em Poções, no sudoeste da Bahia, em 6 de março de 1938, Geraldo Sarno interessava-se pela classe operária desde os tempos de estudante na Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, e de sua militância no movimento estudantil capitaneado pela União Nacional dos Estudantes (UNE). *Viramundo* foi feito, segundo Sarno, para tentar entender por que não houve resistência da classe operária ao golpe civil-militar de 1964.

O argumento para o filme surgiu a partir de pesquisas orientadas pelos sociólogos Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio, criando, assim, uma voz de saber acadêmico na concepção do documentário. Filmado em 16 milímetros e com captação do som direto no momento da filmagem, inovação que ainda dava seus primeiros passos no cinema brasileiro na década de 1960, *Viramundo* integra um conjunto de quatro documentários (dos quais fazem

¹ Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com pós-doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

parte *Memória do cangaço*, dirigido por Paulo Gil Soares, *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, e *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez) produzidos pelo fotógrafo Thomaz Farkas e lançados juntos no longa-metragem *Brasil verdade*.

Média-metragem sobre a migração de camponeses pobres do Nordeste do Brasil para São Paulo, *Viramundo* é um documentário de múltiplas vozes sobre as classes populares forçadas à migração pelo território brasileiro em busca de trabalho e melhores condições de vida. Personagem dos livros de cordel das feiras do sertão, Viramundo é, nas palavras de Geraldo Sarno, “o pai dos heróis migrantes, que, abandonando a terra onde se criou, torna-se famoso com as proezas de trabalho e esforço de que é capaz”.

O filme inicia-se com a música de José Carlos Capinan e Caetano Veloso, interpretada por Gilberto Gil, sobre a odisseia do Viramundo e também com a imagem do quadro *Os retirantes* (1944), de Cândido Portinari, “um grito de dor diante da miséria nordestina” (BERNARDET, 2003, p. 21). Surgem então imagens da chegada de um trem a São Paulo trazendo migrantes que vêm do Nordeste. Segundo nos informa a locução do filme, de 1952 a 1962 migraram para São Paulo cerca de 1 milhão e 290 mil nordestinos.

A partir da locução do próprio Geraldo Sarno introduzindo o tema do documentário, *Viramundo* apresenta-nos personagens que exemplificam as condições gerais de vida do operariado em São Paulo, bem como formas religiosas de impacto popular. Em São Paulo, esses trabalhadores são absorvidos pela construção civil ou pela indústria, alguns tendo mais chances de melhoria e estabilidade no trabalho por serem “qualificados”. Os trabalhadores “não qualificados” vivem sob o risco do desemprego.

De acordo com o crítico e pesquisador de cinema Jean-Claude Bernardet (2003, p. 16), em *Viramundo* “os entrevistados falam do que conhecem: sua vida, os motivos que os levaram a deixar o Norte e procurar trabalho em São Paulo, as condições de vida e o emprego na construção civil ou na indústria; a mãe de santo fala de seu trabalho e do santo que encarna nela”. Segundo Bernardet, essas falas representam a *voz da experiência*, que se contrapõe à *voz do saber* do locutor e sua síntese sociológica do fenômeno migratório brasileiro. A *voz da experi-*

ência dos personagens do povo é fundamental para a compreensão das sociabilidades instauradas pelo movimento migratório e pela presença do transe religioso como elemento catártico.

Viramundo é um filme pioneiro ao trazer novas imagens da classe operária brasileira, a do camponês de origem nordestina corrido da seca e da fome, e do surgimento de um sistema religioso neopentecostal, hoje hegemônico no Brasil. No filme, o circuito da migração de trabalhadores do Nordeste para São Paulo constrói-se de forma circular, do desembarque ao retorno a partir da estação de trem, replicando o vaivém constante dos tangidos de um lado para outro no território brasileiro. A canção de José Carlos Capinan e Caetano Veloso, interpretada por Gilberto Gil, também estrutura a forma circular do filme, ao ser retomada na parte final do documentário.

Embora polêmico na sua abordagem sociológica sobre a migração nordestina para São Paulo e o impacto social alienante do transe religioso², *Viramundo* é considerado um marco na história do documentário no Brasil. O processo de criação do filme se dá, sobretudo, pelo uso do som direto e da câmera que enquadra e registra, observa e é observada.

Viramundo recebeu, em 1966, o grande prêmio na Semana Internacional do Filme 16 mm, em Évian, França, concedido por júri presidido pelo cineasta holandês Joris Ivens, bem como foi premiado como melhor documentário no II Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar, no Chile, em 1967.

Diretor de cerca de 30 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens, além de séries documentais e produções para a televisão, Geraldo Sarno tornou-se, a partir de *Viramundo*, uma referência para o cinema documentário brasileiro. Sua obra cinematográfica aborda temas que se desdobram a partir de *Viramundo*, tais como o sertão (São Paulo como extensão da ambientação sociocultural sertaneja) e as formas da religiosidade popular. Seu último filme, o longa-metragem *Sertânia* (2019), retoma *Viramundo* e fecha um ciclo que retorna ao sertão não mais apenas como espaço geográfico e social, mas também tempo e memória. O sertão torna-se

² Segundo o pesquisador de cinema Fernão Pessoa Ramos (2018, p. 62), “a montagem paralela entre o transe das religiões populares – particularmente a umbanda – e o das religiões pentecostais acaba dando motivo para crítica ao filme”.

para Geraldo Sarno um espaço interior, de dentro, que habita e constitui o espírito. O cineasta morreu em 22 de fevereiro de 2022, no Rio de Janeiro, vítima da pandemia de Covid-19.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa. A ascensão do novo jovem cinema. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. v. 2.



Viramundo

José Alves Dias¹

O Brasil, na década de 1960, era um país delineado por contrastes sociais, políticos e econômicos. Uma parte considerável da população não dispunha de meios para se alimentar adequadamente, nem tinha acesso a condições dignas de moradia, e poucos desenvolveram as habilidades de ler e escrever na língua portuguesa.

Em 1964, por meio de um golpe de Estado, uma fração das Forças Armadas depôs o presidente João Goulart e estabeleceu uma ditadura que perdurou por 21 anos. Esse ato criminoso teve a colaboração direta do governador de Minas Gerais, José de Magalhães Pinto, do general Olímpio Mourão Filho, do marechal Humberto de Alencar Castello Branco, além de diversos políticos, empresários, jornalistas e intelectuais organizados em torno do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes), criado com a finalidade de desestabilizar a situação política nacional e garantir apoio econômico aos golpistas.

Mas a precariedade das condições alimentares, habitacionais e salariais das pessoas trabalhadoras estava centrada na desigualdade de acesso e uso da terra no campo e na cidade. Por consequência, milhões de indivíduos não tinham estabilidade econômica que lhes permitisse frequentar regularmente a escola, nem oportunidades iguais de acesso a profissionais, equipamentos e exames para a manutenção da saúde.

Portanto, as causas da imensa pobreza no Brasil eram a manutenção de uma produção agrícola e pecuária monopolizada por proprietários de grandes extensões de terras; o paga-

¹ Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

mento de salários irrisórios aos trabalhadores rurais; a exploração da atividade industrial por capitalistas internacionais que distribuíam os lucros entre poucos e privilegiados acionistas; e a inflação, gerada por uma dívida pública, contraída por décadas para manter o equilíbrio financeiro de bancos mal geridos ou de especuladores, que surrupiavam as riquezas dos trabalhadores e desvalorizavam os seus ganhos como assalariados mensalistas do comércio, da construção civil e das próprias indústrias.

Tais fatores ocasionavam, também, a concentração da população em regiões com maior incidência da industrialização e maiores oportunidades de emprego, assim como a migração de pessoas com pouca ou nenhuma especialização para o trabalho nas fábricas, nos canteiros de obras e na prestação de serviços diversos. Havia um deslocamento constante de pessoas oriundas de pequenas cidades para municípios maiores, dentro de uma mesma região do país, bem como a transferência temporária ou definitiva de moradores do Norte e Nordeste para o Sul e Sudeste do território brasileiro.

Na maioria dos casos, eram jovens, sem perspectiva alguma de adquirir ou manter uma pequena porção de terra para o cultivo de produtos para a sua subsistência, seja por conflitos agrários ou por insuficiência de recursos financeiros. Quase sempre isso gerava a separação da família, o rompimento de laços afetivos e o abandono de conhecimentos tradicionais do manejo da terra, das referências geográficas e das práticas religiosas ancestrais, para o ingresso em novas atividades profissionais, constituição de outros relacionamentos interpessoais e exposição ao charlatanismo de indivíduos mal intencionados.

Viramundo, de Geraldo Sarno, recompõe esse cenário brasileiro com um realismo impressionante e conecta temas tão diversos quanto relevantes para a compreensão das angústias de milhares de nordestinos que se viram forçados a abandonar tudo e seguir para um destino incerto e assustador. A sequência de imagens captura o trajeto cotidiano dos migrantes, as vestimentas características do período, a paisagem ainda pouco urbanizada das cidades industriais e a violência dos falsos profetas que se intituam cristãos, mas demonizam as religiões de

matriz africana sem nenhum pudor e despidos de qualquer respeito pela diversidade cultural do Brasil.

Os sociólogos Octavio Ianni, Juarez Rubens Brandão Lopes e Cândido Procópio Ferreira de Camargo, que orientaram o argumento do documentário, pesquisaram, com rigor acadêmico, as desigualdades sociais no Brasil tratadas pelo premiado cineasta baiano. Portanto, as contradições demonstradas nos depoimentos de migrantes que chegam à cidade de São Paulo, em 1965, não são apenas reais, mas definem um sistema econômico operante no Brasil que tem por objetivo produzir pobreza e riqueza por meio da desapropriação de direitos de uns em benefício de outros.

Ressalte-se que essas pessoas migrantes tinham, na sua origem, pleno conhecimento das tradições agrícolas, ou seja, sabiam manejar a terra, observar a regularidade das chuvas, colher os resultados. Ao mesmo tempo, conheciam os princípios elementares da caça, da pesca e da criação de pequenos e grandes animais. Haviam desenvolvido modos de vida próprios de suas regiões, de sua ancestralidade, convivendo com práticas religiosas que há muito estavam presentes entre indígenas e quilombolas que habitavam o Norte e Nordeste do Brasil.

Assim sendo, a brutalidade dos rituais de exorcismo, prática preconceituosa e intolerância com as religiões de matriz africana e indígena, demonstra como os nordestinos foram destituídos de suas identidades e incorporados a um novo estilo de vida imposto pela migração. Mesmo assim, é possível observar como algumas de suas crenças e hábitos resistiram e mantiveram-se nas periferias das grandes cidades industrializadas do Sul do país. Ao observador, esse fenômeno não pode escapar, pois, mesmo em uma situação de controle, sujeição e desafios como aqueles impostos aos indivíduos compelidos ao fluxo migratório, a interpenetração de culturas é inevitável.

Analisar *Viramundo*, do ponto de vista da sua contextualização histórica, é, sobretudo, compreender que o Nordeste foi inventado por uma tradição de regionalizar a miséria, quando, na verdade, ela é resultado de uma política intencional de forçar a migração com a desvalorização das terras, impossibilidade de cultivá-las, inacessibilidade às técnicas de manejo para

perenizar as fontes de irrigação e consequente aquisição por latifundiários que controlam a produção e a riqueza nessas regiões.

Geraldo Sarno foi capaz, ainda, de perceber e denunciar as fissuras entre o campo e cidade; a economia agrária e a industrial; os pequenos núcleos urbanos e as periferias das metrópoles; a tradição e a modernização; as religiões desautorizadas e as legalizadas; os hábitos interditos, censurados e reprimidos e os valorizados, divulgados e encorajados. Fazer isso um ano depois de instaurada a ditadura civil-militar no Brasil foi, além de um ato corajoso, a determinação de um cineasta comprometido com a democracia e a ampliação dos direitos de alimentação, saúde e educação para toda a sociedade, com a justa distribuição das receitas geradas pelo trabalho.

QUE HORAS ELA VOLTA?

DE ANNA MUYLAERT

112' | 2015 | Brasil | Digital

A pernambucana Val se mudou para São Paulo com o intuito de proporcionar melhores condições de vida para a filha, Jéssica. Anos depois, a garota lhe telefona, dizendo que quer ir para a cidade prestar vestibular. Os chefes de Val recebem a menina de braços abertos, porém o seu comportamento complica as relações na casa.

Comentaristas

Adriana Amorim

Claudio Carvalho

Patrícia Moreira





Figuras de linguagem em *Que horas ela volta?*

Adriana Amorim¹

Toda obra de arte é signo. Tudo numa obra de arte é da ordem da representação e da simbologia. Isso equivale a dizer que aquele elemento com o qual a gente se relaciona diretamente ao apreciar uma obra de arte significa outra coisa para além dele mesmo. Parece complexo e talvez seja mesmo.

Vamos pensar num quadro. O que a gente vê num quadro? A gente vê uma tela, que é um tecido esticado sobre uma armação de madeira, com tintas de cores diversas. Concretamente é isso que temos. No entanto, a forma como as cores foram dispostas sobre a tela vai construir algo novo, algo que não é a tela e também não é a tinta, é o quadro.

Figura 1 – Imagem do quadro *A traição das imagens*, de René Magritte, 1929.

Tradução da inscrição: Isto não é um cachimbo.



Fonte: Reprodução da internet.

¹ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Atualmente, exerce o cargo de pró-reitora de Ações Afirmativas, Permanência e Assistência Estudantil da Uesb.

A mesma coisa com a música. O que ouvimos é uma organização complexa de sons, que são ondas, experiências físicas que, por si sós, não dizem nada, mas que organizadas entre si, com frequências aumentadas ou diminuídas, incluindo, entre elas, o silêncio, vão virar música. E, se incluirmos aí palavras, teremos uma canção. No cinema, o espanto é ainda maior. Pense na experiência de ver o filme na sala de cinema. O que temos, concretamente? Uma tela branca, numa sala escura, com projeção frontal de imagens feitas de luz e emissão de ondas sonoras sincronizadas com as imagens. Todo filme é isso. No entanto, cada filme é um. E o que faz de cada filme, música ou quadro uma obra de arte única é a combinação entre tantos e tão distintos elementos.

O filme *Que horas ela volta?*, da diretora e roteirista Anna Muylaert, no entanto, apresenta-nos um sem número de significações que valem a pena ser observadas no contexto do Vestibular 2023 da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). E foi pensando justamente no fato de que o filme trata do acesso a um curso universitário que me dei conta de que, neste caso, o filme tem função metalinguística. Daí para a identificação das demais figuras de linguagem, foi um pulo. Mas o que são figuras de linguagem? Responda antes de seguir com a leitura. Se você respondeu, a seu modo, com suas próprias palavras, que figuras de linguagem são formas diferentes de dizer uma coisa, você acertou. A figura de linguagem vai além do sentido concreto de uma ideia comunicada. Ela acessa outros sentimentos, alargando a compreensão e o envolvimento do receptor com o conteúdo da mensagem. Na escola, estuda-se muito as figuras de linguagem na literatura, mas seu sentido pode ser ampliado para outras formas de comunicação, sobretudo na arte. E por que o debate do filme em questão pode ser chamado de metalinguagem? Porque a metalinguagem acontece quando determinada forma de comunicação faz menção a ela própria. Um filme que fala de cinema, um livro sobre literatura, uma foto de uma máquina fotográfica e por aí vai. Aqui, estamos comentando um filme para o Vestibular Uesb 2023, que traz o objetivo de duas personagens passar no vestibular e tudo o que esse processo significa, não apenas do ponto de vista pessoal de Jéssica e Fabinho, que tentam

uma vaga na Universidade de São Paulo (USP), maior universidade pública da América Latina, mas do ponto de vista histórico e social que envolve o Ensino Superior em nosso país.

Algumas figuras de linguagem são praticamente fundadoras do cinema. A elipse, que omite parte do enunciado, é o que torna o cinema possível como síntese. O corte de tempo entre uma cena e outra é sempre uma elipse. Pode ser curto, como quando Val está no ônibus e, em seguida, está no quarto, retirando do filme todo o percurso percorrido pela personagem, sem que a gente perca o fluxo da ideia; mas pode ser longo, como quando Val está na piscina com Fabinho pequeno e depois Val está na cozinha com Fabinho já jovem. Toda passagem de uma cena para outra, no cinema, é uma elipse.

Outra figura própria do cinema (e de todas as linguagens artísticas) é a metáfora. A metáfora se utiliza de elementos que possuem características semelhantes para fazer menção de um a outro. Então, em *Que horas ela volta?*, podemos dizer que uma das maiores metáforas está na piscina, pois ela representa um espaço que é reservado apenas para os patrões. Val nunca entra na piscina, apesar de morar na casa há anos. Aquele espaço não está disponível para ela, a não ser para que ela trabalhe em suas beiras, ou seja, à margem. Val vive à margem da piscina, sem nunca poder entrar e desfrutar dela. A piscina é, portanto, uma metáfora da sociedade. E quando Jéssica entra na piscina, ela quebra o pacto cruel e silencioso, revelando a verdadeira face de Dona Bárbara, cruel, e de Carlos e Fabinho, omissos. Quando Dona Bárbara manda limpar a piscina, dizendo ter visto um rato nela, ela está usando a figura do rato para declarar que alguém quer roubar seus privilégios, pois sabemos que a figura do rato remete ao roubo. Ainda em relação à piscina como metáfora, assistimos à redenção de Val, que, num momento de grande felicidade (quando a filha passa na primeira fase do vestibular e ela começa a se dar conta, ainda que sutilmente, das relações de poder às quais esteve submetida por tantos anos), entra na piscina e telefona para a filha, como um ato de grande transgressão e subversão. Certamente, essa é a cena mais tocante do filme. A piscina não está cheia; Val não está nadando e se divertindo, mas está apenas transgredindo as regras, a seu modo, e dedicando essa transgressão à filha.

O jogo de café que Val compra no aniversário da patroa, feito de peças brancas e pretas, também é uma forte metáfora das relações de raça em nosso país. O incômodo e a dificuldade de organizar “as peças brancas com as peças pretas” revelam que Val está intrigada com uma nova possibilidade de organização, das xícaras ou social. Nesse mesmo sentido, outra metáfora contundente é o sorvete de Fabinho, representando algo que é exclusivo dele e no qual ninguém pode mexer. O sorvete de Fabinho é metáfora da vaga na USP. Jéssica pode até tomar sorvete em casa (fazer vestibular), mas o vestibular para Arquitetura na USP (o sorvete de Fabinho), neste ela não deve tocar.

E, já que falamos do curso, vamos falar da metáfora do curso que Jéssica decide fazer. Ora, se a roteirista deseja falar de uma filha de empregada doméstica, nordestina, que vai pra São Paulo tentar vestibular na maior universidade do país, ela podia ter colocado como escolha de Jéssica o curso de Medicina ou Direito, que são os mais concorridos, mas a roteirista escolhe o curso de Arquitetura. Por quê? Lembremos que nada na obra de arte é gratuito. A arquitetura é a profissão que trabalha com construção e reformulação de espaços. Então, a arquitetura aqui funciona como metáfora da reconstrução das classes sociais no Brasil. E, nesse sentido, a própria casa dos patrões é um retrato do país. Escadas, espaços amplos sem utilização, espaços apertados e insalubres para as empregadas. Fazer Arquitetura na FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – é mexer nas estruturas da sociedade.

Se você buscar mais metáforas, tenho certeza que as encontrará a cada minuto do filme. Mas vamos citar outras figuras presentes no filme, antes de concluirmos. Podemos falar da ironia, presente na cena em que Carlos mostra fotos para Jéssica, dizendo que a mãe está em todas elas, e, quando vemos, ela está sempre de uniforme e trabalhando. Temos a hipérbole, representada nas dimensões do Edifício Copan, em São Paulo, com mais de 40 andares, e também nas rampas e escadas da FAU, como signo do abismo social que existe em nosso país. Temos o eufemismo, presente na depressão de Carlos, que é a decadência do que ele representa, o domínio no homem rico, branco, hétero e cisgênero. Temos a antítese ou paradoxo, na cena em que a família de patrões está na mesa de jantar, mas cada um com seu celular, portanto

distantes. A antítese também está presente na decisão de cada uma das mães depois do resultado do vestibular: enquanto Bárbara manda Fabinho para a Austrália, Val vai morar com sua filha e ainda manda trazer o neto para morar com elas. A distância e a união como contrastes. Como pleonasma, podemos citar a redundância das características de Carlos no próprio Fabinho, mostrando a incapacidade de movimentação destes, e, por outro lado, a relação materna que se estabelece entre Val, Jéssica e Jorge, filho desta. A recorrência do amor e do cuidado como estratégia de sobrevivência e de sucesso.

E, para terminar, podemos falar do título. Todo título tem em si a função de síntese, pois resume numa frase ou numa palavra todo o sentido da obra. “Que horas ela volta?” pode ser considerada uma pergunta retórica, posto que, no fundo, ela (Val) nem volta, é Jéssica quem vem ao seu encontro. Também pode ser uma ironia. Será que o “ela” do filme é apenas Val? Quem mais pode voltar? Dona Bárbara talvez queira que Jéssica volte para o Nordeste, e, com isso, volte sua paz de mulher branca, rica e tranquila. Para Fabinho pode ser a vaga na universidade. Que horas a minha vaga volta? Você já pensou em quantos “elas” cabem nessa pergunta?

Esse é um filme sobre mulheres, feito por mulheres e que representa um momento histórico no Brasil em que as estruturas sociais foram movimentadas. Por isso, toda onda de ódio que se seguiu a partir de 2016. Mas, mesmo com tantas dificuldades, seguimos lutando e avançando. E, por mais que gritem, esbravejem e nos ameacem, para a senzala, para o armário, para o fogão e para a miséria, nem esperem, porque nós não voltaremos mais!



Que horas ela volta? A realidade do trabalho doméstico no Brasil

Claudio Carvalho¹

Logo nas primeiras cenas, a diretora brasileira Anna Muylaert revela o significado do título do filme: *Que horas ela volta?* São três planos que demoram uns minutos, que concentram todos os elementos a partir dos quais foi confeccionado o roteiro. O primeiro plano define o cenário: uma bela piscina cercada de um grande jardim com uma vegetação exuberante, que representa, simbolicamente, o lar da classe rica mais favorecida paulistana. O segundo apresenta alguns dos protagonistas: um menino de 8/9 anos, de sunga e boia, brinca alegremente com uma adulta, vestida de uma farda branca própria das empregadas domésticas. O terceiro desvela a trama desse filme brasileiro, que saiu em cartaz em 2015: o que adivinhamos ser a babá, de costas, fala amorosamente ao telefone com aparentemente outra criança, que se recusa a pegar o aparelho; a pergunta do menino curioso que parou de brincar para ouvir a conversa permite descobrir que o interlocutor na linha é a filha da babá, que mora “loooooonge” dela.

O filme representa a “nova” relação de exploração de uma força de trabalho criada em 1888, com a abolição da escravidão, e que apenas foi sofrer um processo de extensão de direitos através da Emenda Constitucional 72², conhecida como a “PEC das Domésticas”, alterando o parágrafo único do artigo 7º da Constituição Federal de 1988. Esse momento, em que se equiparou o trabalho doméstico às demais categorias urbanas e rurais, foi denominado por muitos de “segunda abolição”.

¹ Doutor em Desenvolvimento e Planejamento Urbano pela Universidade Salvador (Unifacs). Professor de Direito Ambiental, Urbanístico e Agrário da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

² BRASIL. Emenda Constitucional nº 72 de 02 de abril de 2013. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc72.htm. Acesso em: 02 mai. 2019.

Quem é Val? Val é a representação dos 6,2 milhões³ de brasileiros no exercício do trabalho doméstico, em que majoritariamente mulheres negras são as protagonistas — 3,7 milhões⁴ — desse cenário. O ambiente é quase comum aos lares brasileiros: mulher, nordestina, tão longe da sua filha há tantos anos, tão próxima do filho dos patrões nesses mesmos anos, considerada “quase da família” quando muito bem obedecido o conformismo à submissão e servidão. Residindo há 13 anos em uma casa de classe média alta paulistana, ainda falta muito — e pouco — para fazer parte do lugar de “quase da família”.

Val, assim como grande parte das empregadas domésticas do Brasil, acredita naturalmente, e sem nenhum questionamento, que o seu lugar é da cozinha para trás. Nenhum passo à frente. O quarto de Val é o que foi feito nas casas das zonas urbanas pós período escravocrata. A junção da casa-grande com as senzalas deu espaço a um “novo” cômodo: o quarto de empregada, ambiente que torna impossível o controle de sua jornada de trabalho, tempo de descanso e, exatamente como acontece entre Val e sua filha Jéssica, mantém essas mulheres afastadas do convívio com as suas próprias famílias.

Mais de uma década de servidão não é suficiente para o afeto que atravessa essas relações se sobrepor às opressões presentes nas mesmas: as opressões apenas são mascaradas de afeto quando os espaços de privilégios se mantêm conservados, senão desmascarados quando estes são ameaçados. Mais de uma década de servidão não é suficiente para o trabalho doméstico não funcionar como fonte de humilhações e ressentimentos: o sorvete, a piscina, a mesa de jantar, um quarto que não seja minúsculo e sem ventilação nos fundos e a filha da empregada ocupar os mesmos espaços do filho dos patrões, inclusive a universidade, ainda parecem ser direitos inadmissíveis e igualmente intoleráveis.

3 INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua — PNAD CONTÍNUA, retrospectiva 2012-2018*: Principais destaques da evolução do mercado de trabalho no Brasil. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_media/ibge/arquivos/2bdfe5128019d23bff5a2caef3561c94.pdf. Acesso em: 02 mai. 2019.

4 INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. *Retrato das desigualdades de gênero e raça*. Proporção de mulheres ocupadas em trabalho doméstico, segundo cor/raça e faixa etária — Brasil, 1995 a 2015. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_trabalho_domestico_remunerado.html. Acesso em: 28 abr. 2019.



A mise-en-scène do encarceramento na ocupação dos espaços em Que horas ela volta?

Patrícia Moreira¹

A ocupação dos espaços é uma camada importante da narrativa criada pela fotografia e direção de arte no filme *Que horas ela volta?*. A diretora, Anna Muylaert, inicia a apresentação das personagens a partir da arquitetura dos espaços e vai delimitando os lugares que elas ocupam. Val, empregada doméstica da casa, surge pela primeira vez na tela cuidando de Fabinho, filho de sua patroa, defronte a uma enorme piscina na casa. Está posto ali, pela primeira vez, o jogo dos espaços e das ausências. Ao mesmo tempo em que Val busca encontrar melhores condições de vida trabalhando em uma cidade grande e em uma casa de família, ela deixa a sua em Pernambuco. Ainda na primeira sequência do filme, ouvimos, da voz da criança, o título do filme. Referindo-se à mãe, Dona Bárbara, Fabinho pergunta a Val: “E minha mãe, que horas ela volta?”. Está posto, nesse momento, um jogo de relações dos espaços e das ocupações dos quais elas se destinam. É a primeira similitude real entre Val e Dona Bárbara, que também deixa a filha sob os cuidados de uma outra pessoa para trabalhar.

Na sequência seguinte, percebemos um lapso temporal, passaram-se dez anos, e a diretora nos apresenta os espaços da casa que são destinados a Val: cozinha, área de serviço e o que ela chama sempre de “seu quartinho”. Nesse instante, a câmera é cúmplice de Val, e ela só se permite ir até onde é chamada. Em um plano muito peculiar, que a fotografia repete em muitos momentos do filme, a câmera se torna narrativa e complementa o roteiro, mostrando a realidade social que é ditada pelos espaços que uma empregada pode ocupar. Trata-se do plano

¹ Doutoranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Uesb.

de um ângulo que vai do meio da cozinha, alcança a lateral da porta da geladeira e descortina na porta que acessa a sala principal da casa. Nesse instante, através da fotografia, a diretora deixa claro ser aquele um espaço de poder, um lugar onde Val entra somente para servir aos seus patrões e sai logo em seguida, quando não é mais necessária. A sala é vista pela porta, a partir do ponto de vista da câmera, que também não alcança os espaços em que a protagonista não pode circular livremente.

Uma cena muito importante, e que delimita mais uma vez a ocupação de Val, é o momento da comemoração de aniversário de Dona Bárbara. Nos momentos iniciais da sequência, a patroa está sendo entrevistada. Val permanece distante, aguardando Dona Bárbara, e a câmera também, que só se aproxima quando Val resolve presenteá-la. Nesse momento, vemos aspectos importantes incorporados pela direção de arte e que servem muito bem à *mise-en-scène*: o espaço amplo, a sala decorada elegantemente, objetos caros e móveis requintados. Val abre a sacola e presenteia Dona Bárbara com um jogo de café de xícaras pretas e brancas. Dona Bárbara agradece e diz que elas podem ser utilizadas em algum momento especial. Em seguida, em uma sequência emblemática, e que também antecede a festa de comemoração, Val arruma a xícara preta sobre o pires branco e a xícara branca sobre o pires preto do jogo de café e, utilizando o seu figurino de uniforme de festa, que é o único traje que a possibilita entrar naquele espaço festivo, sai da cozinha em direção à sala. A câmera permanece na cozinha, e percebemos um ângulo muito similar ao descrito anteriormente. A porta da cozinha se fecha para, logo em seguida, ser aberta abruptamente. A empregada doméstica é levada, de uma forma polida e ríspida, por Dona Bárbara, de volta a cozinha, para que troque aquele jogo de xícaras por outro mais adequado. O jogo de xícaras inaugura um novo momento do filme, a chegada de Jéssica, filha de Val, que, assim como as xícaras, não parece estar no seu lugar devido e nem é bem-vinda.

Jéssica é uma personagem que gera grandes rupturas em todas as arquiteturas, espaços e convenções enraizadas por aquela família, que são obrigados a recebê-la. Afinal, Val é quase como se fosse da família. Nesse momento, a câmera se liberta de Val e passa a acompanhar Jéssica.

sica, que está em lugares que a mãe, em anos, nunca pôde estar: na sala, almoçando e tomando sorvete com Seu Carlos; na cozinha, sentada na cadeira dos patrões; no quarto de hóspedes, arejado e confortável; e, claro, na enorme piscina, utilizada com maior frequência pelo filho de Dona Bárbara. A utilização da piscina por Jéssica causa um grande desconforto, principalmente para Dona Bárbara, que vê seu espaço sendo colonizado pelo que ela chama de “rato”. Já Seu Carlos, que possui uma atração pela filha da empregada, em um dos seus cortejos diz que ela pode se sentir como se estivesse em sua casa. Fica clara a divergência velada entre os patrões, que está mascarada nos abusos e na conduta ética duvidosa de Seu Carlos e Dona Bárbara. Após os conflitos gerados pela presença de Jéssica chegarem ao seu ápice, Dona Bárbara manda esvaziar a piscina, retira Jéssica do quarto de hóspedes, e, em uma das conversas com Val, supostamente mascarada pelo diálogo da bandeja quebrada, é solicitado por Bárbara que Jéssica fique da “porta da cozinha pra cá”. Jéssica quebra o vínculo definitivamente e vai morar em outro lugar.

Já nos últimos 30 minutos do filme, ficamos sabendo que Jéssica conseguiu uma grande pontuação e passou na primeira fase do vestibular. E, mais uma vez, vemos a filha da empregada chegar ao espaço que era destinado supostamente ao filho do patrão. Nesse momento, ocorre uma grande quebra de paradigmas da personagem Val, e, através de uma sequência belíssima de desencarceramento do espaço cênico, Val desce na piscina que está quase vazia e, com água até os joelhos, liga para Jéssica e diz: “Jéssica, fia, oi, é mainha. Eu tô ligando pra dar boa noite e pra dizer que tô muito orgulhosa de tu. Agora, adivinha onde é que eu tô... oh, tá ouvindo? Tô dentro da piscina, é... Eu tô... eu tô muito feliz, visse? Um cheiro! Oh, mainha lhe ama. Um cheiro!”. Pela primeira vez no filme, ouvimos um som de música extradiegético, Val baila sobre a água, joga água para cima e se diverte, levando a água da piscina até o rosto. Val subverte o jogo dos espaços e nos mostra um novo viés. Na cena seguinte, Val está lavando roupas e estendendo a camiseta preta de Fabinho no varal. O rapaz é, possivelmente, o único elo real de afeto entre Val e a família de Seu Carlos. A imagem narra um momento de despedida

entre os personagens, maior do que o visto quando ele se despede para passar uma temporada na Austrália.

Val pede demissão. Agora, ela precisa cuidar de sua filha. Val chega, finalmente, em seu próprio espaço. Pede a Jéssica para fazer um café, pega o aparelho que havia presenteado a sua patroa e o arruma diferente, é o preto no preto, o branco no branco, e diz: “Olha pá isso! É igual a tu, olha que coisa mais linda!”. As xícaras estão lado a lado, sugerindo uma nova ordenação social. Não sabemos o que irá acontecer a partir dali. E ela continua: “Agora que a gente tá em casa, eu tô aqui pensando, vá buscar Jorge, eu pago a passagem de avião, vai buscar seu fi, vai!”. A então agora ex-empregada doméstica enfatiza, na sua fala, a palavra avião, sugerindo que lá também é um lugar em que elas finalmente podem estar. O filme pode ser visto como um retrato da experiência social brasileira, por um ângulo que demonstra que toda conquista teve como cenário de fundo de sua sustentação a subversão de valores encarceradores dos espaços e da própria estrutura da sociedade.

REALIZAÇÃO



UESB
Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia



PROEX
Pró-Reitoria de Extensão e
Assuntos Comunitários

PROGRAD
Pró-Reitoria de
Graduação

janelaindiscreta@uesb.edu.br 

@janelauesb   