

**“Onde já se viu filha de empregada sentar na mesa dos patrões?!”:
Capital cultural e violência simbólica no filme
Que horas ela volta?, de Anna Muylaert**

**Debora Breder¹
Cláudia Alvim²**

Universidade Católica de Petrópolis

Resumo: Neste artigo analisamos a *mise-en-scène* da violência simbólica no filme *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, que tem como protagonista a empregada doméstica de uma família de classe média alta paulistana, cuja filha pretende cursar Arquitetura na USP. Partindo de uma perspectiva teórico-metodológica que considera que toda *mise-en-scène* cinematográfica constitui, também, uma *mise-en-scène* social e simbólica do mundo, analisamos as relações entre as personagens em suas regras implícitas que separam, classificam e hierarquizam, reiterando fronteiras simbólicas na luta de classes cotidiana. Apoiamo-nos na obra de Pierre Bourdieu, sobretudo nos conceitos de *habitus* e *capital cultural*, para pensar o embate que constitui o conflito central da trama, que expressa as lutas sociais pelo acesso ao ensino superior.

Palavras-chave: educação; cinema; ensino superior; *Que horas ela volta?*

¹ Doutora em Antropologia pela UFF com estágio doutoral na EHESS/Paris. Profa. do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Católica de Petrópolis.

² Mestre em Educação pela Universidade Católica de Petrópolis. Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

“Where have you ever seen a housekeeper’s daughter sitting at the bosses’ table?”: Cultural capital and symbolic violence in *Que horas ela volta?*, a film by Anna Muylaert

Abstract: In this paper, we analyze the *mise-en-scène* of the symbolic violence in *Que horas ela volta?* (2015. The Second Mother, in English), a film by Anna Muylaert. The protagonist is the housekeeper of an upper middle-class family from São Paulo, whose daughter intends to study Architecture at the University of São Paulo (USP). Based on a theoretical and methodological perspective that considers that the entire cinematographic *mise-en-scène* also constitutes a social and symbolical *mise-en-scène* of the world, we analyze the relations among the characters in terms of their implied rules that segregate, classify, and hierarchize, reiterating symbolic borders in the everyday class struggle. We rely on the work of Pierre Bourdieu, especially the concepts of *habitus* and *cultural capital* to think about the clash that constitutes the plot’s central conflict, which conveys the social struggles for access to higher education.

Keywords: education; cinema; higher education; *Que horas ela volta?*.

“¿Dónde has visto a la hija de una criada sentarse en la mesa de los señores?”: capital cultural y violencia simbólica en la película *¿Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert

Resumen: En este artículo analizamos la *mise-en-scène* de la violencia simbólica en la película *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, cuya protagonista es la empleada doméstica de una familia de clase media alta de São Paulo, cuya hija pretende estudiar arquitectura en la USP. Partiendo de una perspectiva teórico-metodológica que considera que toda *mise-en-scène* cinematográfica constituye también una puesta en escena social y simbólica del mundo, analizamos las relaciones entre los personajes en sus reglas implícitas que separan, clasifican y jerarquizan, reiterando las fronteras simbólicas en la lucha de clases cotidiana. Nos apoyamos en la obra de Pierre Bourdieu, especialmente en los conceptos de *habitus* y *capital cultural*, para pensar el choque que constituye el conflicto central de la trama, que expresa las luchas sociales por el acceso a la educación superior.

Palabras clave: educación; cine; enseñanza superior; *Que horas ela volta?*

A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas ideias não correspondem aos fatos
O tempo não para
Cazuza

“O país tá mudando mesmo... que bom”, diz a personagem Bárbara, com expressão de desgosto, em uma cena do filme *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. O longa-metragem enfoca as relações entre uma família de classe média alta paulistana e a empregada doméstica que sempre os serviu – habitando o “quartinho dos fundos” da casa de alto padrão situada no Morumbi, bairro nobre da cidade.

Lançado em 2015 no *Sundance Film Festival*, o maior festival de cinema independente dos Estados Unidos, o longa-metragem recebeu diversos prêmios internacionais e foi indicado como um dos cinco melhores filmes estrangeiros do ano pela organização *National Board of Review* (USA). Recebeu reconhecimento também nacionalmente, sendo eleito o melhor do ano pela Associação Brasileira dos Críticos de Cinema (ABRACCINE).

As primeiras imagens do filme, entremeadas ainda pelos créditos iniciais, já condensam simbolicamente os principais elementos da trama: em um plano de conjunto vemos a piscina e o bucólico jardim; um menino passa correndo; uma empregada doméstica, em seu indefectível uniforme branco, cuida da criança. “Nada comigo?”, pede o menino. “Eu nadar?! E eu tenho maiô pra nadar?”, responde a empregada, rindo. A seguir a vemos conversando ao telefone, enquanto vigia a criança na piscina: compreendemos que ela tenta falar com sua própria filha – que “está lá longe”, como explica ao menino quando este, curioso, pergunta com quem ela estava falando.

Após esse prólogo, que remete ao passado, as sequências iniciais apresentam a família já no tempo presente: o casal, Bárbara e José Carlos; o filho, Fabinho, já crescido. E Val, a empregada doméstica, que passou parte da vida longe de sua filha – que ela não viu crescer – cuidando da casa e do filho dos patrões. O conflito que move a trama é disparado quando Jéssica, a filha de Val, chega em São Paulo para prestar vestibular e precisa ficar com a mãe na casa de seus patrões.

“Servir, servir, servir. Se crer e se ver menor, menor, menor. Inferior. Desqualificada. Subalterna. Eterna devedora”, relataria uma espectadora do filme, em uma carta endereçada à própria cineasta, ao contar de que forma o longa-metragem havia despertado memórias sufocadas:

Pela primeira vez na vida, me dei conta e admiti para mim mesma de verdade, de coração, que minha avó foi empregada doméstica quando migrou pra São Paulo, vindo do Norte de Minas, fugindo da fome, dos coronéis e da seca; que minha mãe, a partir dos 12 anos, foi empregada doméstica quando migrou pra São Paulo pela segunda vez, fugindo da fome e do frio gélido do interior do Paraná; que eu fui empregada doméstica quando saí de São Paulo, morando no quartinho dos fundos (...). [EL PAÍS, 18 de setembro de 2015]

Um filme nos toca quando é capaz de iluminar algo em nós – algo não raro esquecido, silenciado, incompreendido ou ignorado. Algo que diz respeito não

apenas às personagens que vemos nas telas, como reflete Jean-Claude Bernadet (2003: 19), mas a todo um conjunto de pessoas, a uma classe de indivíduos, a um fenômeno. No livro *Esculpir o Tempo*, ao comentar as cartas que recebia dos espectadores de seus filmes, o cineasta Andrei Tarkovski (1990: 4) conta que algumas “pareciam uma espécie de confissão sobre suas vidas”. Uma confissão que remetia com frequência às suas infâncias, como relata ao referir-se a uma espectadora que lhe agradecia por ter realizado um filme como *O Espelho* (1975): “Tive uma infância exatamente assim... Mas você... como pôde saber disso?” (TARKOVSKI, 1990: 5).

Mas isso não é tudo: um filme nos toca, também, quando é capaz de iluminar algo sobre nós como sociedade, como nação – algo não raro, nesse caso, intencionalmente esquecido, oficialmente silenciado, historicamente incompreendido ou ignorado. “Não é suficiente constatar que o cinema fascina, que inquieta; eles se apercebem que, mesmo fiscalizado, um filme testemunha”, já dizia Marc Ferro (1975: 5) ao referir-se ao poder que o cinema tem de desvelar as zonas de sombra de uma sociedade. Sombras que por vezes assombram: como confessaria outro espectador de *Que horas ela volta?* (2015), em mais uma carta endereçada à cineasta:

Tive vontade de socar-me dentro da poltrona do cinema em vários momentos. Tem muito de mim – e de qualquer garoto(a) de classe média deste país – na história que você contou (...). Tive vergonha do meu riso, mas ele saía de nervoso. O reconhecimento do ridículo, ali, refletido em qualidade digital, foi bastante sintomático. É lindo, leve, rasgante e assustador, se é que quatro palavras podem defini-lo”. [EL PAÍS, 18 de setembro de 2015]

Com efeito, o longa-metragem tem algo de “assustador” em sua aparente leveza e humor. Ao desvelar plano a plano, sequência após sequência, os mecanismos simbólicos da dominação nas relações vividas na intimidade da vida privada – entre a cozinha e a sala de estar, entre a empregada e os patrões –, o filme vai compondo um quadro de uma sociedade estruturalmente violenta e hierarquizada, assombrada, ainda, por um passado assentado em relações escravocratas. Relações que insistem em se atualizar: “*Enquanto ela estiver aqui, queria te pedir pra... prestar atenção e deixar ela da porta da cozinha, pra lá*”, ordenaria Bárbara a Val, referindo-se à presença indesejada de Jéssica na casa.

Nosso objetivo, neste artigo, é analisar a *mise-en-scène* da violência simbólica manifesta nas relações entre as personagens, nos silêncios e não-ditos dessas relações, em suas regras implícitas que separam, classificam e hierarquizam. Para tanto convém esclarecer que partimos de uma perspectiva teórico-metodológica que considera que toda *mise-en-scène* cinematográfica constitui, também, uma *mise-en-scène* social e simbólica do mundo: do mundo como é; do mundo que gostaríamos que fosse (PEÑA, 2014; BREDER, 2015; BREDER, VALLE e FIGUEIREDO, 2020).

Em outras palavras, consideramos que todo filme constitui, antropologicamente, um documento etnográfico sobre a época e a cultura que o gerou:

Como artefato cultural, ou seja, como produto de discursos e práticas sociais que implicam – da decupagem à montagem – uma determinada cosmologia, os filmes, com seus códigos visuais, esquemas valorativos e regimes de visibilidade, constituem um objeto etnográfico que coloca em cena certa visão de mundo. (OLIVEIRA, BREDER e FONSECA, 2021: 4)

É a partir dessa perspectiva, pois, que consideramos *Que horas ela volta?*: como material etnográfico que coloca em cena certa visão de mundo. Um mundo cujas fronteiras sociais vinham sendo simbolicamente ameaçadas, nas últimas

décadas, pelas políticas públicas de inclusão social que permitiram o ingresso de jovens das classes populares na universidade – um espaço historicamente reservado à elite e à branquitude. Lançado em 2015, um ano antes do golpe institucional que destituiria Dilma Rousseff, o filme tem como motor maior de sua trama justamente esse embate: as filhas e filhos de empregadas domésticas (dentre outros trabalhadores braçais condenados, por gerações, a serem mão de obra explorada) começam a vislumbrar a universidade como um “destino possível” – almejando profissões até então reservadas apenas às filhas e filhos de seus patrões.

Apoiamo-nos na obra de Pierre Bourdieu (1983, 2003, 2007, 2015), sobretudo nos conceitos de *habitus* e *capital cultural*, para pensar esse embate que constitui o conflito central da trama: a chegada da filha da empregada que acha que pode sentar à mesa dos patrões e prestar vestibular para a FAU – a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

“A pessoa já nasce sabendo o que pode e o que não pode”: uma questão de *habitus*

A frase é dita por Val, em uma das inúmeras cenas em que repreende a filha por não saber se manter em seu devido lugar – ou seja, “*da porta da cozinha, pra lá*”. Para Val, as regras implícitas que demarcam as fronteiras simbólicas entre o “quartinho dos fundos” e a sala de estar são evidentes: a filha da empregada não pode ficar no quarto de hóspedes, não pode sentar à mesa nem entrar na piscina dos patrões. A pessoa já nasce sabendo o que pode e o que não pode segundo a sua posição social. É uma questão de classe, é uma questão de *habitus*.

Para Bourdieu (1989, 2003), como sabemos, o *habitus* constitui um sistema de disposições incorporadas que estrutura modos de sentir, pensar e agir no mundo. Matriz de percepções e apreciações que se expressam na materialidade dos corpos, em seus modos de falar e fazer, o *habitus* é história corporificada, naturalizada e, portanto, esquecida como história: é o princípio não escolhido de todas as nossas escolhas, gerador de práticas e representações. Em outras palavras, o *habitus* é a própria sociedade, com suas divisões de classe, raça, gênero e desigualdades de toda ordem, encarnada no indivíduo segundo a sua posição social, tornada natureza e convertida – ao longo da singularidade de cada vida, de cada trajetória social – em memória somática, em sistema de disposições e posturas corporais inconscientes. Para o sociólogo que desinvestiu a filosofia com *Les Héritiers* (1964), ex-aluno da *École Normale Supérieure* cujo pai era agricultor antes de se tornar carteiro, a *hexis* corporal traduz – ou melhor, trai – o pertencimento social e a adesão simbólica ao mundo: imanência no mundo através da qual o mundo impõe sua iminência.

No filme, o mundo impõe sua iminência a Val até a chegada de Jéssica, que tensiona essa adesão simbólica às suas regras implícitas: “*Não pode isso, não pode aquilo! Tá escrito em livro? Como é que é? Quem te ensinou?!*”, questiona a filha ao ser recriminada pela mãe por ter entrado na “piscina de d. Bárbara”.

Com efeito, a chegada de Jéssica na casa de alto padrão situada no Murumbi provoca uma espécie de abalo de suas fronteiras simbólicas. Dotada de um *habitus* diferente daquele de Val, proporcionado por uma trajetória social que lhe possibilitou, através do estudo, a aquisição de *capital cultural* – ou seja, a cultura

socialmente valorizada³ –, Jéssica questiona a legitimidade daquelas regras incorporadas por sua mãe. E a insubordinação da jovem às mesmas perturba a ordem das relações de dominação ali estabelecidas, criando tensões e expondo a arbitrariedade de um sistema fundamentado em hierarquias sociais/culturais.

A sequência em que Jéssica é apresentada à família descortina o início dessas tensões. A cena ocorre na sala de jantar: ao chamar Val para retirar os pratos do jantar, Bárbara pergunta por sua filha. A jovem é recebida de forma amistosa com um pequeno buquê de flores: “*Olha, a gente gosta muito da sua mãe, a sua mãe é muito importante nessa casa, então você também, tá? Fica à vontade*”, diz Bárbara. A conversa transcorre sem sobressaltos até Jéssica revelar que pretendia prestar vestibular para Arquitetura: “*Arquitetura?! Na Fau?!*”, se espantam todos. A troca de olhares absolutamente perplexos entre os membros da família evidencia o quanto essa escolha parece inadequada para a filha da empregada. “*O que é d. Bárbara? Qual o problema?*”, pergunta Val, demonstrando seu desconhecimento sobre a questão. “*É que a FAU é uma das faculdades mais difíceis de entrar*”, explica Fabinho. A conversa prossegue, Jéssica tendo que explicar como chegara a essa escolha, por assim dizer, tão inusitada aos de sua classe. Ao citar como motivo, além do fato de já ter um tio que trabalhava com construção, a crença de que Arquitetura constituiria um “instrumento de mudança social”, Bárbara comenta, sem conseguir disfarçar seu desgosto: “*Tá vendo? O país tá mudando mesmo... que bom*”.

Já na sala de estar, enquanto o marido apresenta a casa a Jéssica e está, aparentemente, à vontade, tece comentários sobre seu estilo e decoração, Bárbara exclama: “*Nossa, filha inteligente, hein, Val!*” A jovem retruca dizendo que era, apenas, curiosa. A cena evidencia a diferença entre Jéssica – que demonstra grande interesse pela leitura, ao ficar fascinada por um livro na estante – e Fabinho – que pergunta se ela tinha de tempo de ler algo que não fosse relacionado ao vestibular. Enquanto conversam na sala, Val é constantemente solicitada pelos padrões: “*Val, você traz um copo d’água pra mim, por favor?*”, ou “*Val, você acende a piscina, por favor?*”

A seguir, ao visitar os demais cômodos da casa e ficar encantada com o quarto de hóspedes – “*Outra suíte?!*” – Jéssica solta uma indireta para o patrão de Val, perguntando se era ali que ela ficaria hospedada, dando a entender que achava o lugar mais apropriado para estudar do que o “quartinho dos fundos”, onde sua mãe disse que ela iria ficar. Estupefata com a ousadia da filha, Val tenta consertar a situação, mas sem sucesso. Estupefata com a ousadia da filha da empregada e com a atitude liberal do marido, que consente que Jéssica fique no quarto de hóspedes, Bárbara assente visivelmente irritada. O mal-estar se instala e, a partir de então, a filha da empregada que pretende entrar para a FAU se torna intolerável aos olhos da patroa de Val.

Outra sequência reveladora desse mal-estar que vai se instalando progressivamente na casa transcorre na manhã seguinte e tem a cozinha como cenário: Jéssica chega à cozinha e vê a patroa fazendo um suco. Bárbara está incomodada porque Val ainda não apareceu para preparar seu desjejum. Ela pergunta à jovem se sabia aonde a mãe estava – “*deve estar dormindo*”, responde Jéssica, sem dar-se conta do absurdo que era, para a patroa, ter que preparar o seu próprio café da manhã. “*Você já comeu?*”, pergunta Bárbara e, diante da negativa de Jéssica, ela

³ Compreendemos o conceito em seu sentido amplo, conforme proposto pelo próprio autor: o capital cultural não se refere a um conteúdo específico (como a cultura erudita, por exemplo), mas diz respeito à cultura socialmente valorizada e legitimada em uma determinada época e sociedade.

fica alguns segundos em silêncio. “Você quer comer?”, indaga finalmente, a contragosto. A patroa começa então a servir a filha da empregada, que não parece constrangida com a situação. “Você quer beber o quê?”, pergunta à Jéssica, que a observa. “Esse suco aí é de quê?”, quer saber a jovem. A resposta é glacial: “É lima da pérsia”. A cena chama atenção pelos detalhes: o suco é servido pela patroa em copos distintos – para ela, um copo de vidro; para Jéssica, um copo de plástico duro lavável. |O desfecho da cena se dá quando Val chega esbaforida na cozinha, se desculpando pelo atraso. “Olha, a sua filha adorou a geleia”, lança a patroa de forma cortante, pegando a bolsa e saindo imediatamente do local.

É nesta cena que ouvimos a frase que dá título ao artigo: “Onde já se viu filha de empregada sentar na mesa dos patrões?!”. A frase é dita por Val, repreendendo a filha por estar sentada à única mesa da cozinha. Quando a filha sai do local, praticamente expulsa pela mãe – “sai daí, Jéssica!” – chega Fabinho, que é acolhido carinhosamente por Val: “Oi, filho, vai querer o que, amor?”.

Como notam Nadaletto e Castro (2018) em sua análise da narrativa fílmica, Val e Jéssica possuem diferentes perspectivas acerca de sua própria condição de classe porque seus respectivos *habitus* foram forjados a partir de trajetórias sociais distintas:

Val e Jéssica têm perspectivas diferentes sobre sua condição de classe, porque suas posturas (*habitus*) perante o mundo que as cerca são completamente distintas. As disposições adquiridas por cada uma derivam de um contraste no que diz respeito ao acesso ao conhecimento – que ironicamente foi proporcionado a Jéssica pelo sacrifício de Val –, o que as posiciona de forma diferente no campo cultural. (NADALETTO & CASTRO, 2018: 246)

De fato, enquanto a mãe, ao longo de sua trajetória social como empregada doméstica, não teve acesso à educação formal, sendo, portanto, desprovida da cultura socialmente legitimada, a filha, ao contrário, teve a oportunidade de adquirir certo *capital cultural* – senão em seu estado incorporado, ao menos em seu estado institucionalizado, por meio do estudo⁴ – que lhe permite estranhar, por assim dizer, as relações de dominação tão naturalizadas por Val. Naturalização esta que se expressa na materialidade dos corpos que circulam pela casa: se a *hexis* corporal traduz o pertencimento social e a adesão à ordem simbólica, pode-se dizer que as relações de dominação incorporadas por Val se expressam em sua postura submissa, o corpo ligeiramente encurvado ao falar com os patrões, a toalhinha sempre à mão para enxugar o rosto suado, a obediência solícita frente aos apelos constantes da família.

Em contraposição à postura submissa de Val, Jéssica parece ativa – “segura demais de si”, como diria Fabinho – transitando pela casa dos patrões de sua mãe não como a filha da empregada condenada a repetir o destino da mãe – “eles não são meus patrões não, Val!” –, mas como aspirante a uma vaga na FAU:

Existe uma ambiguidade sobre o caráter do comportamento de Jéssica, que pode ser interpretado como intencionalmente subversivo ou derivado de uma ignorância das regras do campo. Por um lado, a sua consciência de que “não é pior do que os outros” parece ter apoio no acesso à instrução, que propicia seu empoderamento por meio de um capital cultural adquirido, aparentemente, pelo acesso ao conhecimento. (NADALETTO e CASTRO, 2018: 245)

⁴ O capital cultural apresenta três dimensões: o estado *incorporado*, transmitido pela família por vias indiretas e de forma imperceptível, desde a primeira infância; o estado *objetivado*, materializado na posse de bens culturais; e o estado *institucionalizado*, sancionado pelos certificados e diplomas (BOURDIEU, 2017: 79-88).

Se as estruturas sociais incorporadas por Val, de tão naturalizadas dada a sua posição subalterna nessas relações de dominação, não são percebidas como arbitrárias, o mesmo não pode ser dito em relação a Jéssica, cuja trajetória social lhe permitiu incorporar essas estruturas a partir de outra posição, mediante o acesso ao capital cultural institucionalizado. Foi na escola, conforme explicaria à família perplexa com sua escolha, que conheceu um professor de história que “*tinha uma visão muito crítica das coisas*” e lhe ajudou a abrir os olhos para o mundo.

“Estilo é ser quem você é”: capital cultural e violência simbólica

A frase é dita por Barbara ao ser entrevistada, em sua própria casa, para um programa sobre moda ou *design*. “*Você é uma mulher que dita tendências, uma trendsetter; me defina estilo*”, pede o jornalista. Aprendemos então com a patroa de Val que estilo é uma espécie de dom inato: “*não tem segredo, não tem o que inventar*” – é, simplesmente, ser “*quem você é*”.

Para Bourdieu, como sabemos, o que chamamos “gosto” funciona como um marcador de “classe”: “O gosto, propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida” (BOURDIEU, 1983: 83). O estilo de vida traduz simbolicamente as hierarquias sociais, marcando, por uma série de distâncias diferenciais – que implicam, em última instância, a ideia de “bom gosto” e “mau gosto” – a distinção entre as classes. É assim que a “ideologia do gosto natural”, como nota o autor, “tira sua aparência e sua eficácia daquilo que, como todas as estratégias ideológicas que se engendram na luta de classes cotidiana, ela *naturaliza* das diferenças reais, convertendo em diferenças de natureza diferenças no modo de aquisição da cultura” (BOURDIEU, 1983: 95).

No filme, a distinção entre as classes é tematizada a partir de uma série de elementos, mais ou menos explícitos, que vão das práticas de lazer à linguagem, passando pelas práticas alimentares e a *hexis* corporal das personagens. A festa na casa de Bárbara e o forró frequentado por Val marcam uma série de distinções: enquanto na primeira os convidados conversam suavemente, ao som de bossa nova, no segundo a música é ouvida em alto volume e as personagens falam alto e gesticulam muito. É no detalhe que a *mise-en-scène* dessas distinções – que marcam o “bom” e o “mau” gosto – encontram sua mais alta expressão, como na cena em que Val se arruma para sair e a patroa solta um “*Ei, tá cheirosa, heim?!*”, e logo em seguida abana discretamente o rosto, demonstrando seu incômodo com o perfume.

Na trama, o presente de aniversário dado pela empregada à patroa e o sorvete “do Fabinho” condensam dramaticamente essas distinções, revelando a dimensão simbólica da luta de classes expressa no “gosto”. Ao presentear Bárbara com um jogo de café cujas peças, pretas e brancas vão, nas palavras de Val, “*descasadas*” – uma estranheza de seu ponto de vista, mas que julga que será esteticamente apreciada pela patroa – ela recebe um rápido agradecimento da aniversariante com a promessa de que o presente será utilizado em uma “ocasião especial”. Ocasão esta, evidentemente, que nunca se apresentará: quando Val tenta usar o conjunto na festa de aniversário de Bárbara, acaba sendo duramente repreendida pela patroa, que ordena que ela sirva o café em um conjunto trazido “*da Suécia*”.

Assim como o café não pode ser servido em qualquer conjunto, não é qualquer um que pode desfrutar o sorvete “do Fabinho”: “*se for pra tomar sorvete, é desse, que é o nosso*”, adverte Val com um pote de sorvete popular na mão, explicando com certa exasperação à filha a diferença entre o que os empregados podem consumir e o que é reservado exclusivamente aos patrões. Jéssica, contudo, não reconhece essas fronteiras simbólicas que marcam a distinção entre as classes nos detalhes mais anódinos das práticas cotidianas: da sala de estar à cozinha, a filha da empregada não hesita ao sentar à mesa daqueles que, em sua ótica, a hospedam, e que não são “seus patrões”, como faz questão de frisar quando repreendida pela mãe. Assim, quando Bárbara surpreende Jéssica na cozinha desfrutando, às escondidas, o sorvete proibido, a tensão explode: “*pode não parecer, mas essa casa ainda é minha, Val*”, dispara a patroa, ordenando à empregada que dali em diante cuidasse para que Jéssica ficasse “*da porta da cozinha pra lá*”. Como notam Paiva e Silveira (2019), o valor simbólico do sorvete “do Fabinho” é o de demarcar fronteiras que não podem ser transpostas – fronteiras estas sistematicamente tensionadas pela filha da empregada que tem a pretensão de entrar para a FAU.

Ao não seguir os padrões escalonais simbólicos de comportamento espacial e de diferenciação social, ou seja, circular pela casa e alimentar-se como um membro da família, Jéssica pratica quase que um sacrilégio contra a hierarquia entre patrões e empregados. O valor simbólico do “sorvete do Fabinho” ultrapassa as questões financeiras, pois não é o medo de comprar outro sorvete que perturba Bárbara, mas a “ousadia” da menina em transpor barreiras há muito firmadas. O sorvete permitido para o pobre e o “sorvete do Fabinho” representam um signo de distinção de classe e poder. Ao não se limitar a um gosto modesto, Jéssica aparece como uma subversora que deve ser barrada para que não destrua o nomos (leis invariantes) que propicia a distinção de classes (PAIVA e SILVEIRA, 2019: 148).

A *mise-en-scène* ilumina, sequência após sequência, a violência simbólica presente nessas relações que revelam algo sobre a luta de classes cotidiana. Para Bourdieu (2003, 2014), como sabemos, a violência simbólica é tanto mais eficaz quanto mais invisível se mostra, impondo-se imperceptivelmente às suas vítimas, e algozes, pela incorporação das relações de dominação na materialidade dos corpos e dos esquemas mentais, pela naturalização dos sistemas de classificação que hierarquizam relações de classes, de gênero, raciais, etc.; em suma, pela adesão à ordem do mundo:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de mais que instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2003: 47)

No filme, essa violência sofrida imperceptivelmente por Val e reproduzida de modo não intencional por ela nas relações com a própria filha – ao naturalizar as hierarquias que delimitam não apenas o espaço social no qual ambas podem transitar, como também ao que podem ou não aspirar – vai sendo desvelada nos detalhes mais ínfimos do cotidiano. Das hierarquias sociais às hierarquias de gênero, a trama revela a arbitrariedade dessas relações: as investidas sexuais de José Carlos, o patrão, sobre a filha da empregada são revestidas, socialmente, por

uma relação de aparente amabilidade que encobre os mecanismos simbólicos da dominação.

Das hierarquias sociais às hierarquias do “gosto”, o filme também revela a arbitrariedade dos sistemas classificatórios que impõem a cultura socialmente valorizada, isto é, o capital cultural. A violência simbólica, como lembra Bourdieu (2014), diz respeito tanto à arbitrariedade do conteúdo imposto, quanto à própria arbitrariedade da imposição. São as relações de força entre as classes que impõem o capital cultural – esse “*ter que se tornou ser*”, essa “*propriedade que se fez corpo*” (BOURDIEU, 2007: 75) – e a constituição do “bom” e do “mau” gosto, das regras à mesa à relação com os bens culturais. Como diz o ditado popular, “gosto não se discute”, pois, efetivamente, discutir gosto significaria, em última instância, discutir a arbitrariedade dos privilégios sociais.

Na sociedade de classes, portanto, “*estilo é ser quem você é*”, como proclama a personagem Bárbara em sua residência de alto padrão no Morumbi: “*não tem mistério*”.

“Na FAU?! É que a FAU é uma das faculdades mais difíceis de entrar!”: herdeiros e excluídos do interior

A frase é dita por Fabinho, na cena em que Jéssica é apresentada à família dos patrões de Val. A apresentação, como vimos, mais parece um interrogatório: enquanto Val recolhe os pratos do jantar, Jéssica é inquirida sobre os motivos que a levaram a São Paulo – “*sua mãe disse que você veio fazer vestibular, é isso?*” – e causa perplexidade ao revelar sua intenção de estudar Arquitetura. A troca de olhares absolutamente incrédulos entre os membros da família evidencia o quanto essa escolha tensiona o que seria previsível, posto que essa opção, ainda mais em uma universidade pública e renomada, apresenta-se como ilegítima em uma sociedade na qual, segundo Paiva & Silveira (2019: 140), cursos como Medicina, Arquitetura e Engenharia são reservados às classes alta e média alta, enquanto cursos menos prestigiados socialmente e com menor retorno financeiro, como Pedagogia e demais Licenciaturas, constituem as opções para as classes populares.

Com efeito, o curso de Arquitetura – que ocupa uma posição singular, entre as Belas Artes e a Engenharia Civil – parece reservado aos *herdeiros*, ou seja, àqueles que detêm *capital cultural*, sobretudo em seu estado incorporado, dotados de “bom gosto” e com apurado senso estético (MUNIZ & BREDE, 2021).

Nos dados analisados por Ristoff em 2013 – dois anos antes do lançamento do filme, portanto –, 45% dos estudantes de Arquitetura e Urbanismo tinham pais com ensino superior, um dos índices mais altos, junto aos estudantes de Medicina Veterinária (42%), Design (43%), Odontologia (45%) e Medicina (67%) (RISTOFF, 2013: 18). Arquitetura e Urbanismo constituía, na ocasião, um dos cursos com o maior índice de autodeclarados brancos (79%), sendo superado apenas pelos cursos de Medicina (80%), Odontologia (80%) e Medicina Veterinária (81%) (RISTOFF, 2013: 10). Os dados apresentados no Relatório Técnico nº 3/2019 indicam que o perfil socioeconômico desses estudantes continua acima da média: “Ainda sobre a afluência socioeconômica, verifica-se que os concluintes de Arquitetura e Urbanismo se enquadram acima da média, levando-se em conta todas as áreas” (BELTRÃO, 2020: 66).

Como vemos, o conjunto desses dados evidencia uma hierarquia entre os cursos correlata às hierarquias sociais: o fato de os estudantes das classes populares

terem chegado às universidades não significa que estejam presentes, proporcionalmente, em todos os cursos (MUNIZ e BREDER, 2021). Enquanto Medicina, Arquitetura e as Engenharias continuam sendo o espaço por excelência dos “herdeiros”, os cursos de pouco prestígio social e retorno financeiro, como Pedagogia e Serviço Social, parecem reservados aos “excluídos do interior”:

O estudante de Medicina, por exemplo, em 67% dos casos, tem pai com instrução superior, vem de família das duas faixas de renda mais elevadas (70%), frequenta um dos cursos com o mais alto percentual de brancos (76%), vem de escola do ensino médio privado, em 81% dos casos, e é o que menos trabalha (8%). Já no outro extremo, somente 7% dos estudantes de Pedagogia têm pai com escolaridade superior. Em 79% dos casos, estes são trabalhadores, em 95% dos casos, não têm pais com alto rendimento, seu curso tem percentual de brancos muito próximo ao da população (57%) e sua origem escolar é, em 88% dos casos, do ensino médio público. (RISTOFF, 2013: 18)

Essa correlação entre os indicadores socioeconômicos é recorrente entre todos os cursos, com pequenas variações, evidenciando a relação entre a origem social dos jovens, a “escolha” dos cursos e a configuração de suas trajetórias acadêmicas. Como vemos, os dados remetem ao que Bourdieu (2007: 52) chamava de *destino social*, isto é, a “interiorização do destino objetivamente determinado (e medido em termos de probabilidades estatísticas) para o conjunto da categoria à qual [esses jovens] pertencem”. Para o autor, as esperanças subjetivas de sucesso escolar/acadêmico estão diretamente relacionadas às condições objetivas de existência, condições intuitivamente apreendidas pela experiência de classe de cada família e progressivamente interiorizadas por seus membros. “Assim, tudo concorre para conclamar aqueles que, como se diz, ‘não têm futuro’ a terem esperanças ‘razoáveis’, ou, como diz Lewin, ‘realistas’, ou seja, muito frequentemente, a renunciarem à esperança” (BOURDIEU, 2007: 55).

Mas Jéssica não renuncia à esperança: “*Acredito que arquitetura é um instrumento de mudança social*”, responderia a jovem ao ser questionada pelos padrões de Val sobre sua escolha. A reação de Barbara, José Carlos e Fabinho é de incredulidade tanto em relação a essa escolha – “*Arquitetura?!?*” –, quanto em relação à capacidade da filha da empregada de obter êxito nessa empreitada – “*na FAU?!?*”. A reação é, também, de desconforto diante da constatação das mudanças sociais ocorridas no país, permitindo à filha da empregada seguir o mesmo caminho de Fabinho, candidato legítimo, por sua origem social, ao vestibular para um curso socialmente reconhecido em uma instituição de prestígio. Se o destino social, como afirma Bourdieu (2007: 125), é “continuamente lembrado pela experiência direta ou mediata e pela estatística intuitiva das derrotas ou dos êxitos parciais”, segundo o *habitus* de classe, forçoso é reconhecer que as políticas afirmativas e de inclusão social que possibilitaram às classes populares o ingresso na Universidade – espaço historicamente reservado à elite – alteraram, em certa medida, a percepção do ensino superior: de um destino bastante “improvável” para filhos de empregadas domésticas e outros trabalhadores braçais, a universidade passa a ser um destino “possível”.

Mas o possível também tem limites. Afinal de contas, é preciso ser “razoável” com as aspirações para não infringir as fronteiras de classe. Que a filha de Val queira ingressar no ensino superior não constitui um problema para seus padrões, como demonstra a forma amistosa com a qual a jovem é recebida na casa. O problema é que ela não se atém ao destino possível para os de sua classe, ousando aspirar a um curso “*dos mais difíceis de entrar*”. Um curso, em outras palavras, reservado aos herdeiros. Esse é o grande e imperdoável escândalo cometido por

Jéssica, que não sabe se manter em seu devido lugar, qual seja, “*da porta da cozinha, pra lá*”.

No filme, se o conflito inicial que move a trama é disparado quando Jéssica chega a São Paulo para prestar vestibular e precisa ficar com a mãe na casa de seus patrões, o desfecho ocorre quando as personagens são confrontadas com o resultado da prova. Um resultado absolutamente inesperado para Val e para os pais de Fabinho, surpreendidos com o sucesso da filha da empregada, que passa para a segunda fase do processo seletivo, e com o fracasso do herdeiro, que não pontua o suficiente para prosseguir. A cena em que Val irrompe esbaforida e eufórica no quarto de Fabinho, onde a mãe está tentando consolá-lo, para dar a notícia de que sua filha havia passado, é reveladora dessas tensões: tanto a mãe quanto o filho não conseguem esconder, sob a surpresa, a decepção, e Bárbara dispara: “*Ô Val, não fica muito animada, foi a primeira fase, vai ter outra prova, a segunda fase é mais difícil...*”

O resultado é inesperado, com efeito, pois o capital cultural transmitido pela família e incorporado “desde o berço”, por assim dizer, faz com que as vantagens e desvantagens escolares sejam cumulativas, transmutando em “dom natural” o resultado do privilégio social (BOURDIEU, 2007: 45 *et seq.*). A trama evidencia essas vantagens e desvantagens ao colocar em cena a diferença de condições entre as personagens até nos detalhes aparentemente mais banais, como as horas que antecedem o vestibular: enquanto Fabinho tem o apoio irrestrito dos pais, que o levam para realizar a prova, se preocupam com sua alimentação – “*você pegou a barrinha de cereal?*” – e verificam com o filho o resultado do gabarito; nada sabemos sobre as condições nas quais Jéssica realiza a prova, a não ser que não está acompanhada da mãe, que mal compreende o que significa a FAU e as aspirações da filha e não pode, portanto, ajudá-la com informações e conselhos que facilitariam sua trajetória acadêmica. Na realidade, não sabemos nem mesmo onde Jéssica dormiu na véspera da realização da prova, já que ela abandona a casa no Morumbi ao receber o recado para ater-se à cozinha e ao quarto dos fundos.

Na trama, o fracasso de Fabinho – justificado tanto por Val, “*tu ficou nervoso, tu sabia tudo, né?*”, quanto por Bárbara, “*você não passou porque não sabe o que você quer, tá na dúvida*” – é compensado com uma viagem de seis meses à Austrália para aprimorar o inglês, como convém aos herdeiros nas estratégias familiares educativas de internacionalização (AGUIAR, 2009; NOGUEIRA, 2021).

Já o sucesso de Jéssica provoca uma alteração na perspectiva de Val sobre a sua própria posição, senão em relação ao mundo, ao menos em relação àquela casa. De certa forma, pode-se dizer que Val compreende o feito da filha, retrospectivamente e por contraste, ao perceber as expectativas frustradas de toda a família em relação a Fabinho. A cena que expressa essa ruptura com a adesão cega à ordem do mundo ocorre na piscina, cenário inicial do filme: à noite, quando todos já se recolheram, Val caminha em direção à piscina, desce as escadinhas e, lentamente, vai experimentando a sensação de transgredir a regra implícita que sempre impedira aos empregados o acesso àquele espaço. É da piscina que Val liga para a filha para desejar-lhe boa noite, dizer que estava muito orgulhosa e feliz com seu desempenho e que a amava muito. Batendo com as mãos na água, diz rindo para Jéssica: “*Adivinha onde eu tô, ó... Tô dentro da piscina!*”.

Após transgredir a ordem da casa que a confinava, assim como à sua filha, ao quartinho dos fundos, Val pedirá demissão.

Considerações finais: “É tanta sombra exposta à luz”

“A tua piscina tá cheia de ratos”, cantava Cazuzza no final dos anos 80, criticando as iniquidades da sociedade brasileira, recém-saída de vinte e um anos de ditadura civil-militar-empresarial cujo legado, todavia, não deixa de nos assombrar⁵. No filme, ao perceber que a filha da empregada tinha caído na piscina, a patroa manda esvaziá-la e justifica: “Sabe o que eu vi na piscina? Um rato, Val, você acredita? Um rato!”. Parafraçando o poeta, poderíamos dizer que as ideias liberais da família de classe média alta paulistana retratada no longa-metragem “não correspondem aos fatos”.

Mas “o tempo não para”, também cantaria o poeta naquele ano que veria a promulgação da nova Constituição Federal. Com efeito, dos versos que nos serviram de epígrafe, cantados em 1988, ao filme de Anna Muylaert, lançado em 2015, assistimos, nas últimas décadas, às lutas sociais que possibilitaram a implementação de políticas públicas de inclusão social e ações afirmativas que alteraram significativamente o acesso ao ensino superior. De espaço social reservado à elite, constituindo um destino bastante “improvável” para filhos de empregadas domésticas e outros trabalhadores braçais, a universidade passa a ser um destino, até certo ponto, “possível”.

O roteiro do filme, conforme revelaria a cineasta em diversas entrevistas, teria começado a ser gestado ainda nos anos 90 – na ocasião do nascimento de seu filho, ao dar-se conta do quão necessário e desvalorizado era o trabalho das empregadas domésticas para as mulheres de classe média – e passaria por uma série de alterações ao longo dos anos, incluindo o próprio desfecho. Se nas primeiras versões do roteiro a filha da empregada estava fadada a repetir os mesmos passos da mãe, na trama que finalmente viria à luz a personagem tem como destino a possibilidade de ingresso no ensino superior, em um curso e instituição de prestígio. “Esse, sem dúvida, é um longa pós-PEC [das domésticas]. Ele não terminaria da mesma forma antes da PEC. Nem a Jéssica existiria, isso seria inverossímil vinte anos atrás”, declararia a cineasta em uma entrevista concedida em agosto de 2015.⁶

É justamente esse inverossímil de décadas atrás tornado possível, sobretudo nos anos Lula-Dilma, que o longa-metragem enquadra: as tensões e contradições de uma sociedade estruturalmente violenta e hierarquizada, cujo passado, assentado em relações escravocratas, insiste em se atualizar na luta de classes cotidiana. Nosso objetivo, neste artigo, foi analisar a *mise-en-scène* da violência simbólica manifesta nessas relações, em seus silêncios e não-ditos, em suas regras implícitas que separam, classificam e hierarquizam.

Todo filme, seja “documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção”, como dizia Ferro (1975: 5), constitui um testemunho de seu tempo. Um testemunho que nos toca quando é capaz de iluminar algo em nós, como membros de um determinado grupo ou classe: “Nunca chorei tanto num cinema. Eu só sabia que

⁵ Escrevemos a conclusão deste artigo após mais uma tentativa de golpe: em 8 de janeiro de 2023, no domingo seguinte à posse de Luiz Inácio Lula da Silva, vimos a invasão e a depredação – perpetradas por militares e civis de extrema direita – do Congresso Nacional, do Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal. Ao revermos essas imagens, convém sempre lembrar que o Brasil é um dos países da América do Sul que menos julgou e puniu os responsáveis pelos crimes de tortura e assassinato de oponentes políticos ocorridos durante as ditaduras dos anos 60/80. E talvez seja o único país da região no qual um admirador confesso da ditadura e de seus métodos tenha, publicamente, no Congresso Nacional, elogiado um torturador (“O pavor de Dilma Rousseff”: para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça) e, dois anos depois, se tornado presidente da república.

⁶ Foi somente a partir de 2013, com a aprovação da Proposta de Emenda Constitucional n. 72, que o trabalho doméstico remunerado passou a ser regulamentado, estando, até então, excluídos do quadro de direitos trabalhistas garantidos pelo Estado. Em 2015 a PEC 72 seria regulamentada pela Lei Complementar 150/2015. Cf. Fraga e Monticelli (2021) sobre os impactos sociais da nova legislação.

era eu e a minha mãe ali”, escreveria uma espectadora à diretora do filme. Um testemunho que nos toca, também, quando é capaz de iluminar algo sobre nós como sociedade: “Tinha que assistir de novo... E de novo... É tanta coisa trazida à tona, é tanta sombra exposta à luz pela primeira vez, é tanto conteúdo submerso, tendo a chance de tomar um ar...”, escreveria outra espectadora à cineasta (EL PAÍS, 18 de setembro de 2015).

As cartas, assim como os filmes, também testemunham. As cartas endereçadas a Anna Muylaert sugerem o quanto a trama de *Que horas ela volta?* constitui essa “espécie de confissão sobre nossas vidas” que nos obriga a ver, como nação, a violência nossa de cada dia exposta à luz do cinema.

Recebido em 26 de janeiro de 2023.

Aprovado em 30 de abril de 2023.

Referências

AGUIAR, Andréa. Estratégias educativas de internacionalização: revisão da literatura sociológica. *Educação e Pesquisa*, v. 35, n. 1: 67-79, 2009.

BELTRÃO, Kaizô I. *Evidências do Enade e de outras fontes - mudanças no perfil do Bacharel em Arquitetura e Urbanismo*. Rio de Janeiro: Fundação Cesgranrio, 2020.

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

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, pp. 82-121.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice, CATANI, Afrânio. (Orgs.) *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 2007, pp. 79-88.

BOURDIEU, Pierre. Futuro de classe e causalidade do provável. In: NOGUEIRA, Maria Alice CATANI, Afrânio. (Orgs.) *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 2007, pp. 89-141.

BOURDIEU, Pierre & PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução. Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Petrópolis: Vozes, 2014.

BREDER, Debora. A Zed And Two Noughts: sobre antropologia, cinema e outras maquinações. In: OLIVEIRA, Esmael; VIANA JUNIOR.; Mario; COSTA, Patrícia (Org). *Metodologias de pesquisa em ciências humanas – Campos, Problemas e Objetos*. Curitiba: Editora CRV, 2015, pp. 73-90.

BREDER, Debora; VALLE, Letícia; FIGUEIREDO, Maria Paula. Nunca nos sonharam: políticas e poéticas da resistência. *Práxis Educacional*, v. 16, n. 39: 473-495, 2020.

EL PAÍS. “Obrigada, Anna, por abrir o ‘quartinho dos fundos’”. Matéria de Camila Moraes. 18 de setembro de 2015.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: NORA, Pierre (Org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, pp. 2-19.

FRAGA, Alexandre B., MONTICELLI, Thays A. “PEC das Domésticas”: holofotes e bastidores. *Revista Estudos Feministas*, v. 29, n. 3, pp. 1-17, 2021.

MUNIZ, José Ângelo, BREDER, Debora. Capital cultural e a formação do arquiteto. In: CORREA, Cintia (org.). *Estudos sobre Educação: olhares e perspectivas sobre os processos educativos e as práticas pedagógicas*. Rio de Janeiro: Alphe-ratz, 2021.

NADALETO, Natália; CASTRO, Maria Luiza. Questionando o poder simbólico no espaço apropriado: uma visão do filme “Que horas ela volta” sob a perspectiva de Bourdieu. *Sociedade e Cultura*, v. 21, n. 1: 232-249, 2018.

NOGUEIRA, Maria Alice. O capital cultural e a produção das desigualdades escolares contemporâneas. *Cadernos de Pesquisa*, v. 51: 1-13, 2021.

PAIVA, Ingrid, SILVEIRA, Emerson José de. “O sorvete do Fabinho”: uma análise bourdiesiana da distinção social do gosto no filme Que horas ela volta?. *Revista Ambivalências*, v.7, n.13: 127-155, 2019.

PEÑA, Francisco de La. *Imaginários filmicos, cultura y subjetividade: por un análisis antropológico del cine*. México, DF: Ediciones Navarra, 2014.

OLIVEIRA, Rafael; BREDER, Debora; FONSECA, Mirna. “Acabou a Paz! Isso aqui vai virar o Chile!”: percursos pedagógicos e resistência nas ocupações estudantis. *Revista e-Curriculum*, v. 19, n.1: 323-347, 2021.

RISTOFF, Dilvo. Perfil sócio econômico do estudante de graduação. Uma análise de dois ciclos completos do Enade (2004 a 2009). *Cadernos do GEA*, n. 4, 2013. Rio de Janeiro: FLACSO-Brasil/GEA-ES/ LPP-UERJ, 2013.

VEJA. “Que horas ela volta?” e a delicada força de Anna Muylaert”. Entrevista de Anna Muylaert a Maria Carolina Maia. 29 de agosto de 2015.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Martins Fontes: São Paulo, 1990.

VOLUME 11
NÚMERO 26
(MAIO/AGO.2024)

ACENO

REVISTA DE ANTROPOLOGIA DO CENTRO-OESTE
ISSN: 2358-5587

CHAMADA DE ARTIGOS

DOSSIÊ TEMÁTICO:

IDENTIDADES, DIFERENÇAS E VIOLÊNCIA NA CULTURA UNIVERSITÁRIA

COORDENADORES:

CATARINA DALLAPICULA (UEMG)

JUSSARA CARNEIRO COSTA (UEPB)

Verifica-se nas últimas duas décadas a crescente ocupação de espaço em diferentes universidades por iniciativas voltadas à problematização de violências motivadas por discriminações associadas a marcadores sociais de gênero, raça e sexualidade, dentre outros. Não obstante, diferentes universidades têm se tornado foco de notícias em casos de assédio sexual, assédio moral, perseguição política, racismo institucionalizado (ou não), capacitismos e violências de gênero manifestas das mais diversas formas, indicando que o espaço ocupado pelas discussões dos fenômenos nem sempre incide na transformação efetiva da cultura universitária. Na experiência brasileira, sua persistência coexiste com o adensamento da segregação interna orientada por dinâmicas de gênero, como vem apontando os indicadores reunidos pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Simultaneamente, persistem os entraves associados à permanência de pessoas que adentram o espaço universitário através das políticas criadas para combater as dificuldades de acesso associadas a gênero, raça, sexualidade e outros marcadores da diferença. Raramente discutidas no interior das universidades, frequentemente as experiências ganham notoriedade em espaços que lhes são exógenos. Na grande mídia ou nas redes sociais, são apresentadas como casos isolados em narrativas alheias às relações sociais da ciência e tecnologia que atuam na tessitura dos quadros e cenários em que se encontram inscritos os corpos marcados pela diferença. Muitas vezes são utilizadas para corroborar argumentos favoráveis à diminuição do investimento público e à gradativa privatização dos serviços oferecidos pela universidade pública. Compreendendo que a ausência de discussão e tratamento do fenômeno, em espaços endógenos à universidade, contribui para o enfraquecimento da sua legitimidade social e, concomitantemente, contribui para adensar as ameaças a sua sobrevivência como ente público, o presente dossiê se propõe a contribuir para a problematização dessas relações. Vislumbrando abordagens que contemplem desde a dimensão epistêmica dos arcabouços pedagógicos à apresentação de estudos de caso sobre experiências acumuladas, os artigos poderão resultar de reflexão ensaística ou de pesquisas desenvolvidas nessa direção.

PRAZO FINAL
DE SUBMISSÃO:
28 DE FEVEREIRO
DE 2024

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Universidade Federal de Mato Grosso

26