



## Conversa com Mariana Souto: métodos comparativos para os estudos fílmicos e o trabalho doméstico no cinema

## Conversación con Mariana Souto: métodos comparativos para los estudios fílmicos y el trabajo doméstico en el cine

## Conversation with Mariana Souto: comparative methods for filmic studies and the domestic labour on cinema

Lígia Maciel Ferraz<sup>1</sup>

Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal  
<https://orcid.org/0000-0002-4001-9430>

**Resumo:** Nesta conversa com Mariana Souto, falamos de métodos comparativos para os estudos fílmicos, incluindo o inventário, as constelações fílmicas e o motivo visual. Além disso, abordamos filmes que tratam das relações de classe, especialmente os que envolvem a presença de empregadas domésticas, como *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2015), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *A mulher sem cabeça* (Lucrecia Martel, 2008), para refletir como alguns padrões estéticos ainda partem de um mesmo imaginário que reproduz uma hierarquia de poder entre classes sociais. A proposta não foi se limitar ao esquema pergunta-resposta, mas deixar que os filmes atravessassem a conversa, permitindo um diálogo com eles.

**Palavras-chave:** Cinema comparado; Constelações fílmicas; Empregada doméstica; Cinema latino-americano.

**Resumen:** En esta conversa con Mariana Souto, hablamos de métodos comparativos para los estudios de cine, incluidos el inventario, las constelaciones fílmicas y el motivo visual. Asimismo, discutimos películas que abordan las relaciones de clase, especialmente aquellas que implican la presencia de trabajadoras domésticas, como *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2015), *Una segunda madre* (Anna Muylaert, 2015) y *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008), para reflexionar sobre cómo algunos estándares estéticos continúan reproduciendo imaginarios que refuerzan jerarquías de poder entre clases sociales. La propuesta era no limitarse al esquema pregunta-respuesta, sino dejar que las películas atravesaran la conversación, permitiendo también un diálogo con las películas.

**Palabras clave:** Cine comparado; Constelaciones fílmicas; Empleada del hogar; Cine latinoamericano.



**Abstract:** In this conversation with Mariana Souto, we talk about comparative methods for film studies, including inventory, filmic constellations and visual motif. In addition, we discuss films that deal with class relations, especially those involving the presence of domestic workers, such as *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2015), *The Second Mother* (Anna Muylaert, 2015) and *The Headless Woman* (Lucrecia Martel, 2008), to reflect on how some aesthetic standards still stem from the same imaginary that reproduces a hierarchy of power between social classes. The proposal was not to limit ourselves to the question-answer scheme, but to let the films pass through the conversation, allowing a discussion about them as well.

**Keywords:** Comparative cinema; Filmic constellations; Domestic labor; Latin-American cinema.

Mariana Souto trabalha como professora do curso de Audiovisual da Universidade de Brasília (FAC-UnB) e como docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da mesma universidade. É doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP), sob supervisão de Ismail Xavier. A sua tese de doutoramento venceu o prêmio Capes de Melhor Tese na área de Comunicação e Informação, em 2017, e foi posteriormente publicada como livro pela Edufba, em 2019, com o título *Infiltrados e Invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro*. Souto foi curadora de mostras e festivais de cinema como o *Janela Internacional de Recife*, o *Festcurtas BH*, o *Festival Lumiar*, a mostra *Corpo e Cinema* (Caixa Cultural), o *Cineclube Comum* e júri da *Mostra de Cinema de Tiradentes*, do *Janela* e do *Cinema Urbana*. Também trabalhou como assistente de direção e assistente de montagem, em longas e curtas-metragens, além de atuar como diretora de arte dos filmes *O último episódio* (Filmes de plástico, em finalização), *Quintal* (André Novais, 2015), *Quinze* (Maurilio Martins, 2014), *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (Gabriel Martins, 2011), *Filme de sábado* (Gabriel Martins, 2009), entre outros.

Nesta conversa, falamos dos métodos comparativos para os estudos fílmicos, dos caminhos possíveis ao se fazer um inventário de filmes, da importância de se construir uma comunidade cinéfila, das constelações fílmicas e de como o motivo visual (o atual tema de investigação de Souto) ajuda a sedimentar os métodos comparativos. Além disso, abordamos filmes que tratam das relações de classe, especialmente os que envolvem a presença de empregadas domésticas (o meu tema de investigação), como *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2015), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *A mulher sem cabeça* (Lucrecia Martel, 2008), para refletir como alguns padrões estéticos ainda partem de um mesmo imaginário que reproduz uma hierarquia de poder entre classes sociais.



Dentro das vertentes comparativas nos estudos fílmicos, alguns caminhos são possíveis. O inventário, a coleção, a série histórica, a comparação prismática e a constelação são alguns desses. O inventário envolve um levantamento amplo e geral dos filmes existentes sobre um determinado aspecto. É a etapa anterior à formação do *corpus*. A coleção pode dar-se a partir de um paradigma proposto e de diferentes delimitadores, sendo eles temáticos, estéticos, éticos, entre outros – mas não é uma etapa necessária. Esses paradigmas podem ser o eixo de ligação das próprias constelações fílmicas (2020), método que Mariana Souto dedica-se desde a sua tese de doutoramento. Atualmente ela investiga o motivo visual como eixo agregador das constelações.

Alinhada com o pensamento de Walter Benjamin, a constelação fílmica é um método de análise que permite ao investigador trabalhar os filmes a partir de um pensamento relacional organizado em forma de rede, escapando de uma leitura linear. Dessa forma, a constelação é “capaz de inspirar o presente ou de trazer alguma espécie de redenção para os ocorridos do passado” (Souto, 2020, p. 156). Além disso, o método guia-se pela força empírica dos filmes e abre a sensibilidade dos investigadores na experiência com as imagens, na observação e na escuta atenta dos filmes, estimulando a liberdade de estabelecer conexões entre partes dispersas. São os filmes, e os agrupamentos que constituem, que inquietam o investigador, geram perguntas e provocam os caminhos de análise (Souto, 2019). A proposta do método é pensar com e através das imagens, ter um filme como ferramenta de análise de outro. Assim, na relação entre os filmes, o papel do investigador é promover esse diálogo, sendo a constelação a própria “cristalização de um trajeto de pensamento” (Souto, 2020, p. 160).

A conversa que segue aconteceu em janeiro de 2023, por vídeo, foi transcrita e posteriormente editada visando uma leitura mais bem compreendida.

**Lígia Maciel Ferraz (LF): Estou lendo o livro *Como pensam as imagens*, organizado por Etienne Samain (2012). Ele parte da premissa do [Jean-Luc] Godard de que o filme é uma forma que pensa, e defende que a imagem tem vida própria, principalmente quando a associamos com outras imagens. O que você pensa disso? Concorde com esse viés? Se sim, diante disso, qual é o nosso papel enquanto investigador, onde a gente se encaixa nessa relação entre as imagens?**



**Mariana Souto (MS):** Boa lembrança deste livro, uma amiga me emprestou uma vez, depois quero voltar a ele. Estou super de acordo com a ideia das imagens como formas que pensam. É uma ideia do ensaio também. Quando os autores vão fazer ensaios audiovisuais, filmes-ensaio, eles também fazem isso, costuram as imagens, tentando as aproximar e desenvolver um pensamento a partir delas – diferente de ilustrado com imagens é usar as imagens como algo que ativamente fala, que tem uma força própria. Acho que o papel do investigador é promover esse diálogo.

As imagens estão aí soltas no mundo, a gente vive num mundo com cada vez mais imagens ao ponto de não conseguir lidar com essa quantidade, porque são muitas. Você entra numa plataforma de *streaming* e fica mais tempo vendo o que você vai assistir do que assistindo. É um pouco o papel do curador também. Quando você programa uma mostra, você tira, extrai alguma coisa de uma desordem do mundo, de uma quantidade exagerada de elementos que a gente não consegue lidar e tem esse papel ativo com a sua sensibilidade de unir aquilo que faz sentido, aquilo que junto gera alguma coisa, que produz alguma faísca, algo de interessante. Tem filmes que se a gente colocar lado a lado não vão fazer muita coisa, e tem filmes que vão gerar um diálogo produtivo. Depende de cada pesquisador ou pesquisadora – o que cada um vai enxergar ali, o que os filmes vão conversar comigo, o que um filme me diz, e, com isso, se vou buscar um segundo filme para ver como ele conversa com esse primeiro. Então, acho que o nosso papel mesmo é nos mover entre essas as imagens, tentar produzir alguma conversa interessante para além dos elementos soltos isolados – juntos eles vão gerar alguma outra coisa maior.

**LF:** No seu artigo sobre as constelações filmicas (Souto, 2020) você menciona as vertentes comparativas que podemos pesquisar: o inventário, a coleção, a série histórica, a comparação prismática e a própria constelação. Entendo que primeiro fazemos o inventário, depois montamos a coleção, e aí é como se ramificassem outras possibilidades de análise, que seriam a comparação prismática, a série histórica e a constelação – podendo usar as três. É assim que entende? Tem alguma ordem que você segue quando organiza alguma constelação ou não necessariamente se precisa formar uma coleção para se formar uma constelação?



**MS:** Acho que começo em geral pela ideia de inventário, que é mesmo um levantamento mais amplo, mais geral. Então, tudo que tem a ver com um tema “x”, você vai buscando esses filmes, e a partir de uma lista desse inventário a gente vai formando esses desenhos. Na tese, que virou livro, a ideia foi conjunta, e os conjuntos, que eram coleções, viraram constelações porque fui pensando neles mais ou menos espacializados – pensando nos desenhos entre eles, qual está mais perto de qual, e qual está mais longe.

Acho que nunca pensei muito sobre isso, mas talvez não seja uma etapa fundamental pensar na coleção para depois pensar na constelação. Talvez já dê para partir direto para uma constelação ou para uma série histórica. Depende do viés da pesquisa, da pergunta da pesquisa – é isso que vai definir todo o resto. Se quero ver como tal tema se desenvolveu no tempo, faz mais sentido pensar numa série histórica, então você pega um filme de cada década. Acho que não necessariamente precisa de uma coleção antes. Tem gente que tem mais interesse por autoria, então vai mais para a comparação prismática: Glauber Rocha comparado com Godard, com Eisenstein, com não sei mais quem, sempre um eixo olhando para esses outros autores.

No nosso caso, as relações de classe ou o trabalho doméstico, são mais temas. Aí acho que a constelação faz sentido, mas também daria para fazer série histórica com esses dois temas. Se o interesse é mais temporal, se você quer ver as mudanças de uma questão de um tempo ao outro, pode pegar filmes representativos de cada época ou de cada movimento, um filme do *Cinema Novo*, ou do *Cinema Marginal*. Quando é uma questão um pouco mais isolada, acho que as constelações fazem mais sentido.

As coleções são um primeiro agrupamento. O Walter Benjamin me ajudou um pouco a pensar nessa ideia de que a coleção tem um traço afetivo, que você coleciona aquilo que gosta, que faz algum sentido, que tem algo em comum. Eu tendo a pesquisar mais a constelação, que também vem do Benjamin, então é um pensando muito afinado. Mas se há uma etapa, é do inventário para o resto, a coleção é outra forma de pensar.

**LF:** Pensei nisso por conta da minha pesquisa com o trabalho doméstico, primeiro porque comecei a perceber que surgiram muitos filmes dos anos 2000 para cá com empregada protagonista, mas quando a gente olha para os anos 1950, tem



outros filmes com empregadas protagonistas também, no melodrama, nas chanchadas, na Argentina, no Chile, no Brasil... Nesse caso faria sentido uma série histórica. No inventário, de alguma forma é mais fácil encontrar esses filmes em que elas são protagonistas, mas quando elas são figurantes ou coadjuvantes, é como encontrar uma agulha no palheiro, porque dificilmente se vai identificar esses filmes pela sinopse, por exemplo. Como encontrar filmes que abordam, por exemplo, a relação de classe de forma mais tangente, sem que esse seja o eixo central?

**MS:** É uma dificuldade mesmo. Se isso não está nas palavras-chave de uma sinopse, fica muito difícil de encontrar. Tem alguns caminhos possíveis. Talvez ir às pesquisas de outras pessoas, se for o caso. Se tiver gente que estudou isso antes, tentar encontrar esse mapeamento já feito. A partir dos filmes que você já conhece, ver outros filmes desse mesmo cineasta, ou filmes que essa pessoa possa citar em entrevistas como inspirações. Além disso, tem a coisa da cinefilia: quanto mais cinefilia a gente tiver, melhor, porque você vai lembrando de filmes semelhantes.

Para quem gosta de arquivo, há também cinematecas, filmotecas – pode ser um caminho, ir lá, pesquisar, conversar com os arquivistas também... Não tem um caminho oficial, tem vários possíveis. Se tiver colegas, orientadores, professores, também vale perguntar e fazer esse levantamento. Até em redes sociais, com um *post* ou um *tweet*, às vezes desconhecidos aparecem e sugerem filmes, que podem ou não ser pertinentes. Mas se você vê algo que não é tão pertinente, passa para outro. É um momento de você se deixar levar por indicações variadas, pistas variadas. Às vezes essa pista é falsa, mas ela te ajuda a achar outra coisa depois. Dicionários de cinema, talvez. Tem uma enciclopédia de cinema brasileiro. Às vezes olhando um verbete – não sei se é o caso, se teria empregada doméstica, por exemplo. Nos portais de periódicos, jogar a palavra-chave ou o nome de cineastas, *Google Acadêmico*...

Num primeiro momento da pesquisa, do levantamento do inventário, é preciso buscar em todos os lugares possíveis, atirar para todos os lados, e num momento posterior de refinamento, de triagem, ver o que vai fazer sentido ou não; mas a princípio é buscar qualquer indicação possível. Antes de chegar ao *corpus* é preciso saber o que existe,



com o que eu posso lidar. São alguns caminhos que me ocorrem, mas de fato não tenho algum passo a passo de como achar esses filmes.

**LF:** Me lembro de quando fazia a minha pesquisa, tive um *insight* de identificar que os filmes com as empregadas domésticas se passavam quase sempre no espaço doméstico e, às vezes, eu conseguia filtrar isso na sinopse. Se é um filme que se passa todo dentro de uma casa, ou algo assim, ou quando os protagonistas são da classe média alta, é possível que apareça alguém os servindo. É quando eu pensava: “Ah, aqui pode ser que tenha uma empregada”. Mas, de modo geral, às vezes parece que os filmes estão escondidos, esperando que eu encontre a palavra-chave que vai fazer com que eles apareçam. Às vezes é difícil chegar a uma parte mais subjetiva do filme.

**MS:** Acho que é uma boa mesmo, partir do ambiente doméstico, da classe média, da classe média alta, do filme de apartamento. A *Globo Filmes*, em certo momento, fez muitos filmes de estúdio, com situações um pouco noveladas dentro de apartamento, e, em geral, são tramas que têm empregadas domésticas. Não sei se já te falei dele, tem um colega, o Pedro Veras (2017), que fez um mestrado na UFMG que era sobre figurantes no cinema, era mais sobre *Cinema Novo*. Não sei se te interessa a figuração, talvez mais os coadjuvantes ou personagens que tenham alguma fala, que não sejam uma pessoa qualquer na multidão.

**LF:** Boa lembrança! Outra pessoa também já tinha me sugerido o trabalho dele. Estou com a dissertação dele aqui para ler, porque a figuração me interessa principalmente por causa da Lucrecia Martel, que tem *A mulher sem cabeça*, um filme com o qual eu tenho estado um pouco obcecada, em que as empregadas são todas figurantes, e elas despertam o tema da fantasmagoria, que eu quero trazer daqui a pouco. Mas continuando: quando se faz esse inventário, ou mesmo na hora de organizar as constelações filmicas, você falou de aproximar os filmes e ver como eles reagem. Como a gente, enquanto investigador, consegue identificar quais são as potencialidades dos filmes, quais são os sinais que os filmes nos dão que nos permitem identificar que aquela aproximação ali é boa? É o que reverbera da imagem, é o que a imagem nos faz pensar, são alguns padrões



**estéticos que podem se repetir, ou é justamente o oposto, uma maneira nova de filmar algo?**

**MS:** Tem vários caminhos possíveis para uma constelação funcionar. Acho que, em geral, na maior parte das vezes ela pode ser temática mesmo, e da temática a gente acaba partindo para as observações estéticas também. Mas pode se partir da estética.

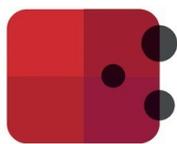
Eu comecei a trabalhar com a ideia do motivo visual, você deve ter visto naquela apresentação da AIM<sup>1</sup>. Estou escrevendo um artigo com uma amiga que é sobre o motivo visual da “piscina vazia”, que é uma imagem forte que vai atravessando os filmes. Pode ser um motivo, um tema, a presença de um personagem “x” em cena, aí a gente vai aproximando... Mas acho que a comparação pode ser eficaz tanto na semelhança quanto na diferença também, contrastar filmes que fazem o uso de maneiras diferentes dos enquadramentos.

Pensando na coisa das fantasmagorias, por exemplo, podemos olhar para o ponto de vista, da perspectiva, se esse filme está mais próximo da perspectiva da classe alta, dos patrões, ou se está mais próximo da perspectiva dos empregados domésticos. Mas isso é algo que vem depois. Primeiro a gente mapeia, tem empregado doméstico aqui, tem aqui, aí a gente aproxima e tem esse primeiro momento que talvez seja de teste. Vou assistir a esse, àquele, será que eles dialogam? Será que um me diz uma coisa sobre o outro? E acho que o próprio filme vai fornecendo essas ferramentas. Por exemplo, o filme *Que horas ela volta?* tem a perspectiva um pouco diferente, mais próximo da cozinha, olhando os personagens a partir da sala. Então, esse filme chama a atenção por isso, e aí, com essa pergunta, você vai nos outros filmes ver como isso acontece, e se comprova uma hipótese.

Mas acho que tem várias possibilidades agregadoras – uma delas, que a gente até, talvez, tenha conversado um pouco, é a do figural, que eu não cheguei a trabalhar muito. Às vezes é uma figura que está ali guiando esse conjunto que faz funcionar também, ou que está imantando – pensando nas forças eletromagnéticas, gravitacionais – e que vai juntando esses filmes. É um pouco misterioso para mim, ainda tenho que estudar melhor

---

<sup>1</sup> Associação da Imagem em Movimento, em Portugal. A comunicação foi feita no XI Congresso Internacional da AIM, em 2022.



o assunto, ver o que acontece que faz a gente aproximar os filmes, mas acho que é um pouco subjetivo. Cada pessoa vai ver um filme de um jeito, vai associar aquele filme com outro. Então, tem a ver com as conexões mentais que a gente vai fazendo, com a memória – tem que seguir um pouco a intuição, se permitir... Claro, a intuição não vai ditar toda a pesquisa, mas ela é importante para esse começo. Ouvir o que a intuição fala, assisti a esse filme, e no meio do filme me veio a lembrança de outro... Reparar, registrar essas percepções e depois ir atrás, aí sim, com rigor científico, ver se aquilo faz sentido. Mas no princípio é um pouco isso, se deixar guiar pelas imagens mentais: um filme vai puxando outro.

**LF: O Didi-Huberman (2016) fala um pouco disto. Primeiro assistimos ao filme, nos deparamos com a imagem, nos comovemos com ela, e depois é que vamos buscar entender por que aquilo nos tocou. Parece ser um pouco isso: a gente assiste ao filme, a experiência fílmica organiza essas imagens, e depois a gente pensa por que se afetou com elas. Você falava dos motivos visuais que está pesquisando. Considera que é outra vertente do método comparativo ou ele está inserido numa das que já existem, dentro de outra prática comparada?**

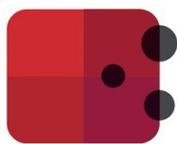
**MS:** Estou tentando experimentar o motivo visual como um eixo agregador das constelações, um eixo que vai juntar, que vai unir os filmes. Por exemplo, essa constelação está unida por causa do “motivo visual da piscina”, então é mais um passo. A constelação pode ser unida pela temática, pelo motivo, por uma figura, são essas várias formas. Acho que o motivo é um forte agregador, porque não é individual, depende de uma repetição. Ele só é um motivo quando se repete na história da arte, por exemplo. Então a gente tem, por exemplo, a “mulher na janela” como um motivo no cinema, que já vem da pintura – na verdade, antes de tudo. A imagem sozinha não forma motivo, depende de um conjunto, igual na música, tem o *leitmotiv*, o refrão melódico, que vai voltando. Então, acho que faz sentido pensar o motivo dentro de uma perspectiva comparada.

O motivo também é uma imagem que parece que viaja sozinha, que se desprende dos filmes e vai atravessando a história do cinema, independentemente dos autores. Acho que isso desvincula um pouco dos autores, dos cineastas em si, e vai para o imaginário coletivo.

O motivo visual inconscientemente atravessa os filmes e vai ressurgindo de uma maneira que nem os cineastas conseguem explicar, mas está lá. E o caso da “piscina vazia” parece uma imagem de crise, de decadência, que acabou sendo recorrente no cinema dos anos 2000, e a partir dela dá para gerar uma constelação. Então, acho que fica um jeito mais amarrado de trabalhar com a constelação quando se tem um outro conceito ajudando. Assim não fica totalmente subjetiva, que é um risco que a gente tem que atentar. Não dá para juntar “lé com cré” de qualquer jeito. Claro que a constelação pode ser meio inusitada, diferente, inesperada, mas ela tem que se justificar de alguma maneira. Acho que o motivo visual ajuda a sedimentar um pouquinho mais os métodos comparatistas.

**LF: E nesse caso da “piscina vazia” também parece requerer essa cinefilia de que você estava falando, por que, como vai encontrar filmes a partir desse motivo visual senão assistindo aos filmes? Parece vir como uma surpresa ver a piscina vazia num filme qualquer. Não parece que a gente vai atrás, mas o filme que nos traz esse padrão.**

**MS:** E acho que depende de uma comunidade cinéfila que vai ajudando a gente nisso. Eu apresentei na SOCINE (2021) um tema bem parecido com o da AIM, falei das “piscinas vazias”. Foi *online*, e as pessoas no chat falavam de tal filme, de outro. Você submete a sua impressão a outros pesquisadores, outras pessoas, curadores, teóricos, e as pessoas vão ajudando a descobrir outros filmes. Mas também acho que a gente não precisa esgotar todos os filmes do mundo que tratam de tal coisa, a gente precisa formar um conjunto que faça sentido, que seja coerente. Depende também do tipo da pesquisa. Se a gente quer fazer um levantamento de todos os filmes que datam do tema “x”, é uma coisa, mas quando a gente quer desenvolver uma análise, ter algum tempinho de aprofundamento, tudo bem não listar todos os filmes, achar todos os filmes. Dependendo da tarefa, é um pouco impossível, senão a gente também não consegue analisar, vai ficar só na parte do inventário. Dá para conciliar, não precisa ser um problema não achar. Achar dez está ótimo, não precisa correr atrás de todos os filmes do mundo.



**LF:** Você estava falando dos motivos visuais, da “mulher na janela”, que vem da pintura, e que depois os cineastas reproduzem essa imagem sem se darem conta. Analisando os filmes com trabalhadoras domésticas, percebo que muitas formas de filmar as empregadas se repetem, sendo elas protagonistas ou não. Elas são filmadas desfocadas, na sombra, ou como uma presença que a gente quase não nota. Parece mesmo que os cineastas vão reproduzindo sem se darem conta disso. Isso me remete a uma normalização da empregada doméstica dentro da casa que vem do passado, dos nossos tempos coloniais. E aí na hora de filmá-las, inevitavelmente, elas vão aparecer no vão da porta da cozinha, eventualmente vão aparecer só com a mão oferecendo uma bandeja ou recolhendo uma louça da mesa. Parece que essa forma de filmar faz parte de um inconsciente coletivo mesmo, ainda que eventualmente a gente perceba ter uma vontade de se opor a isso. É como no exemplo que deu, no *Que horas ela volta?*. A Anna Muylaert fala que quer filmar do ponto de vista da cozinha, então a gente conhece os padrões pelo vão da porta da sala – ela inverte isso propositadamente. Mas no filme também tem algumas cenas em que a Val se camufla entre as pessoas, como se ela fizesse parte do cenário da casa. Há uma naturalização da presença da empregada na casa que parece que é inerente a tudo, que ela naturalmente pertence àquele lugar. Não sei até que ponto interessa saber se é intencional ou não, se os cineastas têm consciência ou não, mas como você vê a repetição desses padrões na hora de enquadrar certas figuras do cinema? No caso aqui estou falando da empregada doméstica, mas a gente pode falar de outros tipos de personagens que sempre aparecem do mesmo modo, ainda que seja em forma de crítica.

**MS:** Acho que boa parte deles não tem consciência, não. Vão repetindo um padrão daquilo que já viram, que já está inconscientemente cravado na memória, mesmo quando estão fazendo filmes críticos à classe média. Mesmo o filme do Kleber [Mendonça Filho], com a empregada do *Aquarius*. Acho muito estranho que ele corte a cabeça da empregada naquele momento tão chave, que ela está justamente mostrando a foto do filho que morreu<sup>2</sup>. Ali, me parece que escapou, em outros momentos talvez ele tenha consciência.

---

<sup>2</sup> Trata-se de uma sequência que acontece entre 1h30min e 1h38min.

A Lucrecia [Martel] também acho que não é sempre que tem consciência. Mas acho que tem a ver também com a presença, como é sentida no mundo a presença da empregada doméstica nas casas, a presença invisível, do quartinho que aparece só estrategicamente ali para servir, quase sorradeira, que às vezes é “formada” para agir daquela maneira, educada, para não causar estardalhaços, para chegar discretamente, recolher as coisas e ir embora, não participar das áreas centrais da casa, não se sentar na mesa de jantar principal.

O [Jean-Louis] Comoli (2008) tem uma frase que eu gosto, que o cinema faz passar o mundo pelas grades da escritura do cinema. É como se o mundo fosse sendo traduzido, as nossas relações sociais, as *mise en scène*'s sociais, digamos assim, a maneira como as pessoas se comportam, a distribuição dos corpos nos espaços – isso acaba sendo traduzido nessas grades da escritura do cinema, digamos assim. Acho que precisa de uma postura mais ativa do cineasta para ele perceber e tentar fazer diferente. Se ele não estiver tão atento a isso, ele vai reproduzir. Talvez ele esteja preocupado com outras coisas, com a atuação do personagem principal e não está se importando com isso, em reverter os lugares do emprego doméstico. Acho que há maior probabilidade de que isso se passe do jeito que se passa na vida também.

Bom, na Europa é diferente, mas se você vai visitar a casa de alguém no Brasil, que tenha uma empregada doméstica, talvez você não veja essa pessoa, talvez ela passe rapidinho no corredor, talvez ela apareça só para perguntar se você quer alguma coisa e saia, e fica lá discretamente fazendo o trabalho dela. Não sei, é uma marca muito forte da nossa sociedade que é difícil escapar. Quando a gente aponta uma câmera naquele lugar, mesmo sendo um documentário, isso talvez acabe se comunicando também.

**LF: Eu gosto muito dessa cena de *Aquarius*, em que a empregada mostra a foto do filho, porque ela causa um incômodo em todos. E quando vejo que ela está sem a cabeça, que está para fora do quadro, sinto que é porque o foco continua sendo nos membros da família. Eles ficam muito constrangidos com aquela presença, como se ela estivesse atrapalhando o primeiro plano – algo que acontece no filme [A mulher sem cabeça] da Lucrecia Martel também. As empregadas estão todas ali, mas a gente quase não nota a presença delas. Mas de alguma forma elas se fazem visíveis: interrompem o primeiro plano quando passam em frente à câmera**



ou, interrompem a fala da protagonista. E no *Aquarius* parece que acontece a mesma coisa. Está toda a família ali, e a empregada, mesmo que não esteja participando da conversa, se faz presente, interrompe, segurando uma garrafa de vinho. É uma garrafa de vinho numa mão, e, na outra, a foto do filho morto. Isso deixa todos num clima tenso.

Também no *Aquarius*, a minha cena favorita do filme [entre 1h34min e 1h37min] é quando a Clara [a patroa] está olhando o álbum de fotografias, fala da empregada que está desfocada na foto, e tenta lembrar o nome dela. Ela fala “como é o nome dessa criatura?”, nesses termos. E em seguida se levanta e vai para o quarto. Nisso a “criatura” toma vida, toma corpo e passa pela porta, como se a Clara estivesse evocando um fantasma do passado, que depois aparece no sonho dela de novo. O que eu vejo no *Aquarius* é que esse passado insiste em se manter presente. E parece ser um padrão nos filmes do Kleber. No *O som ao redor* ele também faz isso. Não tem como apagar o passado, ele está ali como uma assombração. Essa assombração me remete ao espírito de *A mulher sem cabeça*. Parece que sempre tem algo inominável, algo que não é visto, compreendido, rondando a personagem, que também está “sem cabeça” – assim como a cabeça fora de quadro da empregada de *Aquarius*. Nesse caso, a empregada de *Aquarius* e a patroa de *A mulher sem cabeça* estão sem consciência, sem memória, sem vida, estão num limbo entre passado-futuro, morto-vivo.

Bom, isso nem é uma pergunta, é só um comentário sobre os filmes, porque gosto bastante deles. Mas enfim, você também aborda, na sua tese, essa questão do fantasma e do vulto, não sei se quer falar alguma coisa desses temas de modo geral.

**MS:** Ótima análise que você está fazendo dos dois filmes. Eu apresentei esse tema da constelação das fantasmagorias, mas não consegui escrever e colocar em artigo. É um projeto para em breve, quem sabe, é um tema que me interessa muito. É um pouco espantoso isso passar à revelia dos cineastas que são tão críticos e tão inteligentes. E eu adoro os filmes da Lucrecia, sobretudo. Os do Kleber também. Tenho a impressão de que isso passa bem inconsciente mesmo nos filmes dela. Mas é muito curioso como as empregadas fazem o filme andar, essa mulher [a patroa de *A mulher sem cabeça*]

andar. A empregada bota a roupa na patroa para ela atender no consultório, mas, ao mesmo tempo, as empregadas estão sempre desfocadas.

Mas se a gente for perguntar para os cineastas, talvez o Kleber fale que não tinha recurso suficiente para pegar todo mundo, pegar a empregada de corpo inteiro. Pode ter um tipo de justificativa assim, mas acho que faz muito sentido o que você disse, que o foco que é no constrangimento deles, a maneira como eles ficam incomodados com essa personagem trazendo esse climão no meio da cena. É muito estranho, muito violento isso acontecer dessa maneira. De fato é uma perspectiva, ok, é uma escolha legítima o filme ser desse ponto de vista, os personagens serem da classe média alta, mas isso deixa um rastro de outras coisas, de outros personagens.

É muito pertinente a gente querer analisar como esses outros personagens aparecem nos filmes, como eles são retratados e como podem assombrar a consciência culpada desses personagens, tanto que a empregada volta depois no pesadelo da patroa, vem assombrar mesmo. E, se não me engano, ela acha que o nome da empregada era completamente diferente, ela chuta um nome – a pessoa chamava Maria, e ela falava que chamava Fabiana, não sei. Falta de memória, de percepção, de tudo. Mas é um super tema para a gente se envolver, o dos fantasmas.

**LF: Eu assisti uma vez a uma entrevista da Lucrecia e me pareceu que, em alguma medida, ela tem consciência disso. Ela trabalha a questão da memória e menciona isso principalmente sobre *A mulher sem cabeça*. Como você falou, também vejo nos filmes em que as empregadas são figurantes que são elas quem movem os filmes. É como diz a teoria da reprodução social<sup>3</sup>: são as mulheres que fazem o trabalho gratuito de cuidar do trabalhador. E, nesse caso, as trabalhadoras domésticas são quem sustentam o filme, elas estão no segundo plano sustentando o primeiro. É por causa delas que a patroa consegue almoçar em**

<sup>3</sup> Desenvolvida por feministas marxistas, a teoria da reprodução social mostra a integração entre a produção de bens e serviços e a produção da vida. A força de trabalho é reproduzida em atividades como tarefas domésticas relativas ao cuidado da família e do lar que garantem a manutenção da vida de trabalhadores ativos e de futuros e antigos trabalhadores. Essas atividades são atribuídas especialmente às mulheres sem cobrança nenhuma para o sistema capitalista (Bhattacharya, 2019). No contexto latino-americano, as mulheres racializadas são as principais incumbidas do trabalho reprodutivo, aumentando a desigualdade de raça, classe e gênero.

casa, é por causa delas que a patroa tem a roupa limpa, a casa limpa, toda a rotina da casa funciona porque o trabalho doméstico está feito, e assim o filme também. Sempre penso nisso, porque, ainda que os cineastas tenham consciência, que queiram fazer uma crítica, e ativamente a fazem, colocando as empregadas no segundo plano ou como figurantes ou coadjuvantes, ainda reproduzem uma mesma maneira de filmar. E parece que quando filmam a classe média, é um pouco essa culpa, parece que tem essa demonstração de consciência de classe. Em *Que horas ela volta?*, por exemplo, mesmo a Val estando no primeiro plano, às vezes ela aparece muito infantilizada e dentro de um estereótipo da mulher nordestina, ignorante, engraçada. E o filme a coloca quase apenas vinculada ao núcleo familiar dos empregadores, fora a sua filha, mas que também está dentro desse espaço doméstico. Ou no caso de *Roma* [Alfonso Cuarón, 2018], em que a Cleo, a empregada, é idealizada. É uma mulher que supera todos os desafios, passa por diversos traumas e ainda assim ama a família, continua com eles. Parece que vai para esses dois lados, ou para a caricatura, ou para a romantização.

**MS:** É uma questão de perspectiva de classe que é muito difícil de a gente se afastar de quem a gente é, de como a gente cresceu. E de fato os filmes são quase todos passados na casa dos patrões. Ainda que o foco seja na empregada doméstica, a gente quase não conhece a casa dela, a rotina dela, para além daquilo. Tenho a impressão de que talvez sejam filmes que não colocam em foco o emprego doméstico, colocam em foco as relações pessoais dessas mulheres.

Vamos supor que a personagem é da periferia, ela é empregada doméstica, mas a gente vai ver, talvez, a relação dela com o marido, com os filhos, com alguma outra coisa, e a parte do trabalho talvez fique só subentendida, não sei. Nenhum filme específico está me vindo à mente. Mas ainda que o filme tenha essas personagens como protagonistas, ainda assim é dentro da casa em que elas trabalham. É uma ligação muito forte com o emprego doméstico. Estou pensando aqui no *As boas maneiras* [Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017]. A empregada é uma personagem sem subjetividade, está ali pelo sacrifício, para se doar para aquela causa, primeiro pela patroa, depois pelo filho. Ela é muito abnegada, quase que não tem traços de personalidade, de gostos, ainda que a segunda parte do filme seja na casa dela. Mas é uma personagem talvez pouco profunda, em termos de roteiro mesmo, de elementos que façam a gente conhecer quem

ela é, o que ela pensa da vida. Ela está cuidando, sempre cuidando, a coisa do cuidado com o outro. Se você achar algum desses filmes, me diz.

**LF:** Tem um filme que eu gosto muito que é *Romance da empregada* [1988], do Bruno Barreto. A protagonista é empregada doméstica, diarista, e o filme mostra ela tanto trabalhando na casa da patroa, quanto na casa dela, com o marido, e também na casa do amante, que é um senhorzinho que já está quase morrendo e com quem ela se envolve. Ele é milionário, então ela tem uns dias de princesa porque ele banca tudo e ela aproveita, vai para a praia com as amigas. Ela faz o trabalho doméstico no emprego e na casa dela. E, na casa dela, o marido é um encostado, um alcoólatra, não trabalha. É um filme bem interessante que fala da personagem e das suas relações sociais, não limita a protagonista ao trabalho ou às relações de trabalho.

**MS:** Esse ainda não vi<sup>4</sup>.

**LF:** Tenho ainda uma última pergunta. Organizando os filmes em coleções, constelações, em vez de levar a definição de trabalho doméstico aos filmes e ver se os filmes respondem a esses conceitos, seria possível, ao contrário, surgir dos filmes uma definição de trabalho doméstico? Ou seja, acha possível os filmes definirem o que é o trabalho doméstico, ou o que são as classes sociais, ou as relações de classe, por exemplo? Tem alguma pista sobre isso?

**MS:** É uma perspectiva muito interessante, liberta um pouco a gente e dá valor ao cinema enquanto campo mesmo, para a gente não ficar só analisando bibliografia e olhando os filmes para ver se eles respondem ou não, nessa perspectiva de só conferir. Por outro lado, talvez seja uma perspectiva um pouco perigosa, pensando no emprego doméstico e nisso que a gente está falando – como os realizadores ainda estão reféns de reproduzirem algumas imagens de maneira até inconsciente.

Se a gente se fiar só nesses filmes, talvez a gente tenha uma expressão um pouco equivocada, distorcida, do que é o trabalho doméstico, porque é visto sempre por esses

---

<sup>4</sup> Entretanto, durante a edição desta conversa, Mariana Souto assistiu ao filme e escreveu sobre ele para o site do *Cine Humberto Mauro* (Souto, 2023).



cinastas/patrões. Acho que tem que ter um cuidado com isso, e entender, colocar em instância narrativa, o cineasta em jogo, e não olhar para os filmes como algo transparente, que está criando alguma coisa, que está teorizando sozinho, mas que está atravessado pelas próprias relações sociais, pelo mundo e por tudo.

Se é um cineasta homem, se é rico, se é pobre, se é mulher, se não é, se é branco, se é negro, tudo isso conta também. Em geral, na tese, eu segui por aí também. Não fiz um grande levantamento sobre estudos de classe e definições sociológicas, também fui buscar isso nos filmes. A ideia era ver como os filmes iam definindo isso. Me libertei da ideia de fazer um capítulo teórico, denso, sobre isso e fui para os filmes. Mas acho que tem esse ponto de atenção: cuidar para a gente não dar poder demais aos filmes para definirem uma questão. Pensando agora, talvez seja um equilíbrio entre os dois, não deixar a bibliografia, a literatura de lado, mas não achar que tudo vai ser definido pelos filmes. Não sei, estou pensando ainda.

**LF: Muito bom. Obrigada, Mariana. Da minha parte é isso. Não sei se quer falar mais alguma coisa, se ficou algo por falar.**

**MS:** Foi ótimo, uma boa conversa. Tomara que seja útil para você, para mim também despertou pensamentos para continuar, conseguir focar de volta para a pesquisa. Estou querendo escrever algo sobre isso.

**LF: Foi ótimo também. Obrigada pela disponibilidade e pelas suas palavras, que sempre me ajudam a pensar e a voltar para as constelações fílmicas. Com certeza vai ajudar bastante na minha pesquisa.**

## Referências

A MULHER sem cabeça. Direção: Lucrecia Martel. Produção: El Deseo, Aqua Films e Teodora Film. Argentina, 2008, 87 min., sonoro, colorido.

AS BOAS maneiras. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção: Good Fortune Films, Urban Factory, Dezenove Som e Imagens e Globo Filmes. Brasil, 2017. 135 min., sonoro, colorido



AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: CinemaScópio Produções. Brasil, 2016, 146 min., sonoro, colorido.

BHATTACHARYA, Tithi. O que é a teoria da reprodução social? Traduzido por Maíra Mee Silva. **Revista Outubro**, n. 32. pp. 99-113, 2019. Disponível em: <https://outubrorevista.com.br/o-que-e-a-teoria-da-reproducao-social/>. Acesso em: 2 jul. 2025.

COMOLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Organizado por César Guimarães e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, George. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Hubert Bals Fund e CinemaScópio. Brasil, 2012. 131 min., sonoro, colorido.

QUE HORAS ela volta? Anna Muylaert: África Filmes, Globo Filmes e Gullane, 2015. 112 min., sonoro, colorido.

ROMA. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Participant Media e Esperanto Filmoj. México, 2018. 135 min.), sonoro, colorido.

ROMANCE de empregada. Direção: Bruno Barreto. Produção: Embrafilme. Brasil, 1988. 90 min., sonoro, colorido.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e Invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: Edufba, 2019.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia (São Paulo)**, n. 45, pp. 153–165, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>. Acesso em: 29 jun. 2025.

SOUTO, Mariana. Constelação e motivo visual: a piscina vazia no cinema brasileiro. *In*: XXIV Encontro da SOCINE, 2021, formato remoto. Disponível em: [https://associado.socine.org.br/anais/2021/21453/mariana\\_souto/constelacao\\_e\\_motivo\\_visual\\_a\\_piscina\\_vazia\\_no\\_cinema\\_brasileiro](https://associado.socine.org.br/anais/2021/21453/mariana_souto/constelacao_e_motivo_visual_a_piscina_vazia_no_cinema_brasileiro). Acesso em: 6 jul. 2024.

SOUTO, Mariana. Romance de Empregada. **Cine Humberto Mauro Mais**. 19 ago. 2023. Disponível em: <https://www.cinehumbertomauromais.com/post/romance-da-empregada>. Acesso em: 6 jul. 2024.

VERAS, Pedro Figueiredo. **Desvios de olhar**: as aparições de figurantes no *Cinema Novo*. 2017. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

e1148

---

<sup>1</sup> Lígia Maciel Ferraz

Doutoranda em Media Artes na Universidade da Beira Interior (UBI). Integrante do iA\* – Investigação em Artes (UBI) e do AfectaLab – Laboratório de Investigação e Criação Partilhada (UBI). Portugal.

E-mail: ferrazligia@yahoo.com.br

