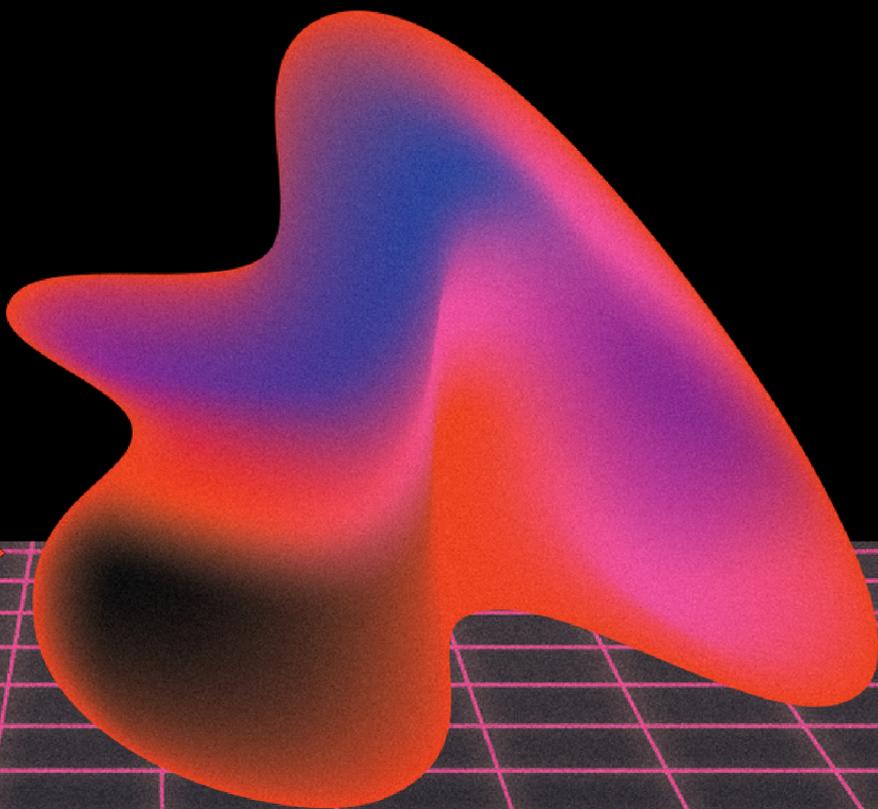


"QUE HORAS ELA VOLTA?": UMA ANÁLISE SOBRE A PERSPECTIVA DO INTERACIONISMO SIMBÓLICO

Alana Moraes Vanzela

EDIÇÃO DE DEZ./JAN. 2021 V.15 N.29



A CULTURA DOS JOGOS

“QUE HORAS ELA VOLTA?": UMA ANÁLISE SOBRE A PERSPECTIVA DO INTERACIONISMO SIMBÓLICO

“*QUE HORAS ELA VOLTA?*” AN ANALYSIS ON THE PERSPECTIVE
OF SYMBOLIC INTERACTION

Alana Morais Vanzela

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Universidade Estadual de Maringá - UEM, docente na Faculdade Tecnológica do Vale do Ivaí – FATEC, Ivaiporã – PR, e-mail: alanavanzela@gmail.com, ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-8243-909X>

RECEBIDO EM: 15 de fevereiro de 2021

PUBLICADO EM: 15 de julho de 2022

Resumo: Este trabalho possui caráter ensaístico e cumpre o objetivo desenvolver uma reflexão sobre o longa-metragem “*Que horas ela volta?*” (2015) com direção de Anna Muylaerta partir da abordagem sociológica do Interacionismo Simbólico do autor Goffman (1975). Pode-se inferir que as representações cotidianas que condicionam o processo de interação, apesar de parecerem coesas, podem vir a sofrer rupturas sobre o consenso atuante dos indivíduos.

Palavras-chave: Representação; Cinema; Interacionismo Simbólico; Goffman.

Abstract: This work has an essayistic character and fulfills the objective of developing a reflection on the feature film “*Que horas ela volta?*” (2015), directed by Anna Muylaert, from the sociological approach of Symbolic Interactionism by Goffman (1975). We can infer that the daily representations that condition the interaction process, despite appearing cohesive, may come to suffer disruptions on the active consensus of individuals.

Keywords: Representation; Movie theater; Symbolic Interaction; Goffman.

INTRODUÇÃO

A corrente teórica do Interacionismo Simbólico tem sua origem nas primeiras décadas do século XX, a partir da produção científica de pesquisadores da Escola de Chicago nos Estados Unidos, foi influenciada pelo pragmatismo teórico de George Herbert Mead, porém essa linha de pesquisa se populariza somente na década de 1960 por meio da obra de Hebert Blumer (JOAS, 1999; NUNES, 2005).

Compreendemos que o Interacionismo Simbólico pode ser útil para compreendermos qualitativamente alguns processos societários, principalmente em estudos visam interpretar o caráter simbólico da ação social que é estabelecida entre os indivíduos no cotidiano (JOAS, 1999, BLUMER, 1980). Dito isto, o presente artigo visa responder o seguinte problema de pesquisa “a representação cinematográfica e os sentidos por ela produzidos podem ser demonstrativos de conceitos elaborados por Erving Goffman em sua obra *A representação do Eu no cotidiano?*”.

Esse estudo ensaístico cumpre o objetivo de promover uma análise a respeito da interação dos indivíduos no cotidiano a partir de conceitos da abordagem sociológica denominada como Interacionismo Simbólico, do autor Erving Goffman, tendo como fonte de análise a reprodução do cotidiano na obra cinematográfica do longa metragem “Que horas ela volta?” (2015), com direção de Anna Muylaert.

Para fins metodológicos, este trabalho é dividido em dois tópicos. O primeiro é voltado para a apresentação de uma breve revisão teórica sobre alguns conceitos-chave apresentados na obra *A representação do Eu na vida cotidiana* (1975) do autor Erving Goffman. A segunda parte visa empreender a operacionalização dos conceitos de ator sincero e cínico, ciclo de descrença, fachada e cenário, segregação de auditório, *status* burocratizado entre outros, a partir da linguagem cinematográfica.

Entretanto, é sabido que o filme é constituído por **roteiro, imagem, som** e possui uma divisão e sequência temporal que encadeia uma forma de apresentação dos fatos que serão apresentados na obra cinematográfica. Neste estudo iremos privilegiar a análise dos diálogos estabelecidos no filme. Essa opção metodológica foi privilegiada neste estudo, pois compreendemos ser a forma mais adequada para o formato deste trabalho, que é um artigo, mas não ignoramos que essa escolha implica em limitações, que podem ser contornadas pelo leitor por meio de uma análise do conjunto de elementos que compõe a obra cinematográfica, podendo assim, tornar mais ilustrativa observação da gramática verbal e não verbal dos conceitos desenvolvidos por Goffman.

INTERACIONISMO SIMBÓLICO: CONTRIBUIÇÕES DE ERVING GOFFMAN

A origem da tradição de pesquisa do Interacionismo Simbólico é controversa, mas tem sido associada a década de 1930, o termo aparece explicitamente pela primeira vez em um artigo de Herbert Blumer, importante personalidade do Departamento de Sociologia da Universidade de

Chicago, este autor publicará em 1969 o artigo *Symbolic interactionism-Perspective and method*. Podemos compreender o conceito a partir de três premissas:

A primeira estabelece que os seres humanos agem em relação ao mundo fundamentando-se nos significados que esse lhes oferece [...] A segunda premissa consiste no fato de os significados destes elementos serem provenientes da ou provocados pela interação social que se mantém com as demais pessoas. A terceira premissa reza que tais significados são manipulados por um processo interpretativo (e por este modificado) utilizado pela pessoa ao se relacionar com os elementos com que entra em contato (BLUMER, 1980, p.119).

A seguir, pretende-se discorrer sobre alguns conceitos chave da tradição científica denominada como Interação Simbólica, a partir de categorias trabalhadas pelo autor canadense, Erving Goffman (1922-1982), que é considerado um importante representante da Escola de Chicago (EUA). Para tanto utilizaremos trechos do livro *Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1975).

Para esse autor, os indivíduos ao estabelecerem contato com um ou mais indivíduos buscam apreender elementos sobre o outro, de forma mais ou menos consciente, pois acreditam que essas informações poderão prestar indícios sobre a forma de proceder frente a determinada situação, com vista a alcançar uma finalidade, isto é o indivíduo busca antecipar dados que acredita ter o poder de facilitar a interação com o outro, e consecutivamente atingir a meta que almeja.

Todavia, o indivíduo que observa também intui que o outro o esquadrinha na busca de tais elementos necessários para a interação, e por isso, ele também buscará favorecer determinada crença sobre as qualidades que pensa ser necessário realçar, ou que julga necessário transparecer a depender da máscara que busca sustentar. Sendo assim, para Goffman (1975), a realidade é composta por diversas impressões, e o grau de convencimento alcançado pelas representações varia de acordo com a habilidade que o ator possui ao desempenhá-las. Essa relação exposta também influencia no autoconvencimento do ator, pois é no desempenho de um papel que reconhecemos o outro e a nós mesmos.

Nesse esteio, para Goffman (1975), existem dois extremos de atores: os cínicos e os sinceros. O primeiro é caracterizado como o ator que possui dificuldade em se manter convicto das qualidades que determinada *persona* evoca no mundo social. Essa situação está associada a ideia de que o indivíduo atua, mas ironiza elementos que para o outro possuem uma carga simbólica de respeito e estima. Essa impressão pode ser criada pelo ator cínico com o objetivo de obter vantagens pessoais, mas também, pode ter a finalidade de alcançar um bem para o grupo. Percebe-se que a sinceridade poderia gerar mal estar na comunidade, logo, gera dificuldade no processo de interação, e por isso, em um primeiro momento, pode ser descartada. Já o ator sincero se caracteriza através de uma atuação na qual não existem dúvidas sobre a impressão que oferece ao outro, ele permanece compenetrado naquilo que entende ser a realidade. O ator cínico e o sincero podem se valer dessa representação com seus pares e com pessoas de nível hierárquico diferente do seu.

Goffman (1975) alerta que atores sinceros e cínicos se valem de seus papéis enquanto ferramentas simbólicas, e que a escolha entre um tipo e outro de representação considera qual delas será a mais segura e eficaz, com vista a alcançar determinado fim. Deve-se ter clareza que a natureza dessas representações não é estanque, pois o processo de interação possibilita o movimento de um ponto a outro.

Nesse sentido, o conceito de “ciclo de descrença”, pode ser apreendido quando um ator sincero, no andamento de uma interação, transita de um extremo ao outro, ou quando um ator cínico se transforma em sincero e vice e versa, sob a influência do processo de interação, da frequência, das consequências e sanções que sofre no curso da interação. Em outras situações, essa oscilação do ciclo de descrença tem sua mudança gerada em uma falha no desempenho da representação que é transmitida pelo ator ao público, de forma muitas vezes não intencional, o que é chamado de “auto ilusão” (GOFFMAN, 1975).

A interação que gera “auto ilusão” é construída a partir de deslizos no decorrer da impressão, expostas pelo ator e captadas pelo público, na qual se deixa transparecer certas características incompatíveis com determinada representação. Essas falhas podem acabar sendo comunicadas por meio de incongruências na “fachada” ou mesmo no “cenário”, conceitos trabalhados por Goffman, e que iremos discorrer nos parágrafos seguintes.

Para Goffman (1975), a “fachada” é compreendida, de um modo geral, como um meio expressivo utilizado pelo ator de forma consciente (ou não) em situações em que o indivíduo se depara diante de outro, ou de um grupo de pessoas, e supõe um processo de interação, que geralmente seguirá um modelo de representação. Já o termo “fachada pessoal” seria o equivalente ao próprio ator, e que contempla diversos aspectos tais como: idade, raça, etnia, expressões faciais, conjunto gestual, vestuário, altura, peso, entre outras características. O autor destaca ser conveniente refletir esse conceito a partir de duas subcategorias tradicionais: “aparência” e “maneira”. A primeira pode ser compreendida como uma ferramenta que deixa entrever o *status social* do indivíduo (Exemplo: indumentária), e a segunda é utilizada como mecanismo de informação necessários a antecipação do processo de interação (Exemplo: expressão facial).

O “cenário” pode ser compreendido como o *locus* onde se dará a representação, trata-se de uma estrutura mais rígida, pois a regra é a sua imobilidade, e que compreende os objetos que integram a cena, funcionando como um suporte simbólico da representação. Entretanto, existem exceções sobre a mobilidade do cenário.

O cenário que se move junto com o ator pode imprimir vantagens e improficuidade. Em alguns momentos, servirá para acentuar a couraça imbuída de valores sagrados do ator, e em outros, o cenário móvel contribuirá para favorecer a propagação de uma aura profana.

Em última análise, espera-se que as duas subcategorias da aparência e maneira, atreladas ao conceito de cenário sejam convergentes e indiquem uma mesma representação.

Outro ponto defendido por Goffman (1975) diz respeito ao caráter abstrato e dos estereótipos que algumas fachadas possuem, e que são realçados pelo ator. Isso ocorre em virtude da decisão do ator em mobilizar vivências anteriores do público com o qual ele irá estabelecer interação, ainda que o papel dos atores não seja idêntico, o ponto central é a busca pela transposição da confiabilidade de uma fachada à sua, o que é possível devido a um restrito e simplificado conjunto de fachadas que acabam por orientar o processo geral de interação.

Em algumas situações, em que o ator busca realçar a impressão de certa representação ao público, ele pode vir a acentuar alguns sinais que de outra forma, poderiam ficar invisíveis ao público. Esse tipo de situação é chamada por Goffman (1975) de “dramaticidade”, tipo de ação que visa recuperar o *status social* de uma fachada, com o intuito de elevar a importância de determinado papel, ou também, de transpor a confiabilidade de uma fachada à outra, que não necessariamente é idêntica àquela que está sendo desempenhada. O autor rememora que toda ação de dramaticidade implica em manejo de elementos da fachada (cenário, aparência e maneira), logo, gera-se um despendido de energia para esse fim, energia essa canalizada no “parecer ser”, e não no “estar fazendo”.

Todavia, da mesma forma que um ator pode vir a mobilizar uma impressão, o público também pode vir a recobrá-la, pois a fachada pode se tornar uma “representação coletiva”, no qual foram impressas um rol de expectativas generalizadas amplamente legitimadas pelo grupo social. Desse modo, o indivíduo acaba por transitar/escolher em meio as representações coletivas que já estão previamente idealizadas. E, portanto, tem o dilema de optar por aquela que mais se aproxima da sua, mesmo que ela não se acomode perfeitamente, ou ainda, que o papel que venha a desempenhar seja novo, ele perceberá que existe uma tendência social em tentar enquadrá-lo no restrito e simplificado conjunto de fachadas sociais (GOFFMAN, 1975).

Goffman (1975) complementa que a idealização também pode ser alimentada pelo ator, que oferece/manipula sinais abstratos e artifícios materiais que aparelham sua representação de forma a dar maior veracidade a impressão que busca causar no seu espectador, o que gera maior *status*. Mesmo em estruturas sociais em que a mobilidade social é mínima, há casos em que o ator pode se valer desses estereótipos com o objetivo de se fazer passar por uma pessoa de *status social* mais baixo, para ampliar as vantagens pessoais; pregar peças; etc. O contrário também é verdadeiro, pois uma pessoa de *status social* mais baixo pode simular pertencer a um grupo social de posição mais elevada, e caso descoberto, o indivíduo inautorizado sofrerá sanções pelo grupo social.

Na medida em que o desempenho de uma representação se torna mais autônoma, ou, em outras palavras, quando o ator torna menos truncada a relação entre a representação e os estereótipos, ou ainda, quando o ator consegue estabelecer ligação mais eficaz entre impressão e expressão, de forma que ambas passem a aduzir uma mesma mensagem aos espectadores, amplia-se a tendência de obter mais êxitos cotidianos. Entretanto, isso não significa que o ator deixe por completo o uso de produtos e/ou que se abstenha do desempenho de ações que são incompatíveis

com o *status social* ou com os valores da representação que em geral buscam sustentar. Goffman (1975) alerta que os indivíduos podem fazer o chamado consumo secreto desses elementos.

O consumo secreto, assim como os esforços empregados no desempenho de determinada ação, podem ser ocultados pelo ator, devido a carga “profana” que essas ações podem carregar. Assim, tais comportamentos passam a ser obscurecidos do público, com o objetivo de deixar intacto a versão estereotipada da representação.

Também é verdadeiro que o indivíduo pode vir a simular que o papel que representa antes de uma escolha é uma predestinação, haja vista que ele comunica ao público que seu trabalho é como uma representação que se acomoda perfeitamente nesse ator, e que poucos conseguiriam desenvolvê-lo a contento como ele. Assim sendo, ele mantém essa atividade em primeiro plano, e as demais atividades que desempenha seriam trivialidades.

Há outros casos em que a comunicação do ator ao público volta a transmitir que o desempenho apurado de determinada atividade faz parte de uma característica inata, isto é que sempre foi assim. Logo, o ator passa a esconder o exercício/processo que qualificou a atividade. Essa limitação do acesso do público, sobre as demais representações que o indivíduo desempenha é denominada por Goffman (1975) como “segregação do auditório”, o que significa que o público não deve ter acesso ao conjunto de representações, apenas aquelas que o ator deixa entrever em situações específicas. Outro aspecto importante é a impressão que o ator cria no público de que toda interação é única, ao ocultar o “caráter rotineiro” da interação (GOFFMAN, 1975).

Da mesma forma, o ator oferece matizes a sua interação através dos sinais que emite. Ele também pode oferecer conteúdo que borre o contorno idealizado da representação ao transmiti-la ao público, momento em que a plateia pode associar o gesto a uma representação diferente daquela que visa sustentar. Goffman (1975) salienta que essas “contingências de comunicação” levam em conta o contexto cultural do grupo social, e estão associadas ao baixo “controle expressivo” ou “autocontrole” da “aparência” e “maneira”, e perpassa a organização do “cenário”, sendo fundamental compreender que uma ação que foge da representação estereotipada do grupo social pode causar perdas, por vezes irreversíveis, ao processo integral de interação, o que pode gerar problemas no que Goffman (1975) chama de “consenso atuante”, e que até mesmo públicos menos sensíveis a essas ações falhas podem perceber. Por isso, a necessidade do ator estar atento aos mínimos detalhes no decorrer da interação.

Somente por meio deste reiterado cuidado, o ator poderá reduzir as chances de deixar a mostra os “fios” soltos que não combinam com a sua representação. Em outras palavras, para obter sucesso no processo de interação é necessário “burocratizar” ações, o ator poderá omitir possíveis situações que de outro modo seriam manifestas ao acaso, sem deixar, contudo, transparecer que cada ato está meticulosamente encaixado de forma a afastar a ideia de que as ações são simulações, ou de que se trata de uma “representação falsa”. Nesse sentido, o ator afasta de si o perigo de uma representação ser desmascarada, mas também, de sofrer prejuízo em outros processos de

interação que compõe a sua vida social. Percebe-se que toda atividade desenvolvida pelo indivíduo tende a ser filtrada por essa teia de relações que transformam atos em representações.

Goffman (1975) salienta que os indivíduos esquadriham uns aos outros com o objetivo de apreender elementos que de fato o autorizem a vestir a máscara que ele representa, ou que o autorizem a “personificar” determinada representação. Enganam-se aqueles que creem ser simples o processo de avaliação da autorização da personificação, pois algumas análises passam por clivos subjetivos, quando na ausência de um *status* burocratizado. Desse modo, os elementos que compõem a análise sobre uma representação falsa tendem a variar em virtude do contexto cultural, além de serem transitórios, e podem se desfazer no tempo e/ou serem recuperados sem sobreaviso.

Compreende-se que a interação é condicionada pela percepção que se tem de determinada situação, indivíduo ou objeto, logo a percepção tem papel crucial para o bom andamento de um contato, ou para a inviabilização deste. Nesse sentido, Goffman (1975) complementa que um mecanismo que pode ser utilizado pelo ator, e que oportunizaria a salva guarda de uma representação, é o processo de mistificação, meio pelo qual, o ator produziria confiabilidade a sua representação ao regular os estímulos que oferece ao seu público, por meio da distância que toma deles, ao entrar em cena somente em momentos ritualísticos de representação de seu papel principal. Assim, o obscurecimento sobre as demais máscaras que formam sua personalidade traz ao ator certo mistério, que seria convertido em poder, ao limitar a contraposição de representações e os possíveis desacordos de percepção que podem vir a ser gerados.

Dessa forma, o autor busca instigar o leitor a refletir sociologicamente que as representações cotidianas, que atualmente representam a realidade, estão sujeitas a descontinuidades, sugerindo ser importante refletir sobre quais os mecanismos que levam uma impressão ao derrocamento de outra, o que transforma uma representação em algo tenaz e qual o caminho para fazê-la ruir. Não se trata somente de desmascarar um “impostor” e sim, da ruptura de uma representação por completo, haja vista que, para Goffman (1975), nenhum ator tem pleno conhecimento de todos os elementos que compreendem suas representações, mas espera-se que ele tenha acumulado um restrito conjunto de formas, e que essas possam auxiliá-lo a desempenhar qualquer papel que lhe seja autorizado representar. Assim, o ator deve transmitir a ideia de que sabe exatamente o que faz quando desempenha seu papel. Mesmo que ele utilize artifícios, é necessário sustentar a impressão/expressão de sinceridade de modo a se contrapor a representação de falsidade, o que pode perpassar pelo autoconvencimento ou não, pois o importante é a ideia que o público irá produzir sobre o ator.

O INTERACIONISMO SIMBÓLICO NO FILME “QUE HORAS ELA VOLTA?”

Buscaremos operacionalizar alguns conceitos desenvolvidos por Goffman (1975), a partir de uma análise de uma micro realidade cotidiana. Iremos nos valer, contudo, do recurso de uma obra cinematográfica, o filme escolhido é intitulado como: “Que horas ela volta?” (2015), com direção de Anna Muylaert e duração de 114 minutos.

Destaca-se que a representação cinematográfica é constituída por roteiro, imagem, som e possui uma divisão e sequência temporal que encadeia uma forma de apresentação dos fatos que constituem o filme.

Nas páginas que seguem, privilegiaremos a análise sobre os diálogos estabelecidos neste filme, de modo a operacionalizar os conceitos de ator sincero e cínico, ciclo de descrença, fachada e cenário, segregação de auditório, *status* burocratizado, autoconvencimento entre outros. Todavia, devemos esclarecer que este estudo apresenta limitações no processo de apresentação dos conceitos, devido a base de nossa análise ser constituída pelos diálogos estabelecidos na obra. Essa opção metodológica foi privilegiada neste estudo ensaístico, pois compreendemos ser a forma mais adequada para o formato deste trabalho, que é um artigo, mas não ignoramos que essa escolha implica em limitações, uma vez que a observação dos conceitos desenvolvidos por Goffman requer uma análise de uma gramática verbal e não verbal desenvolvida no processo de interação social.

O enredo da película gira em torno da relação estabelecida entre a família dos patrões e da empregada doméstica, interpretada por Regina Casé. A personagem Val (Regina Casé) se mudou de Pernambuco para São Paulo, com o objetivo de dar melhores condições a sua filha, Jessica (Camila Márdila), que permaneceu morando no nordeste do Brasil. Em São Paulo, inicialmente, Val se torna babá da criança Fabinho (Michel Joelsas) filho do casal de patrões Barbara (Karine Teles) e Carlos (Lourenço Mutarelli). Já em um segundo momento, durante o final da adolescência de Fabinho, Val passa a prestar serviços domésticos à família.

A estória tem uma reviravolta entre os personagens, quando a filha de Val, Jessica, reestabelece contato com sua mãe, após três anos sem qualquer tipo de interação. Essa aproximação de Jessica com a mãe, e consecutivamente, com o núcleo familiar dos patrões, tem relação com a motivação de Jessica em prestar vestibular para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Contudo, Jessica não sabe que sua mãe mora no local de trabalho.

Quando Val consulta sobre a possibilidade da filha passar uns dias na residência dos patrões em São Paulo, Barbara consente a estadia. Percebe-se que essa decisão é tomada com base no estereótipo que foi produzido a partir da impressão que Val ofereceu durante o processo de interação, ao longo de uma década de convivência. Barbara imagina que a sua interação com o grupo não será alterada após a chegada de Jessica, pois ela acredita que todos seguirão o *script*, ou aquilo que Goffman (1975) denomina como “*status* burocratizado” de interação, principalmente, no que tange ao *status* burocratizado da relação patrão *versus* empregado. Como pode ser visualizado pelo seguinte diálogo:

Val: “Dona Barbara eu estava mesmo precisando falar com a senhora”.

Barbara: “Fala...”

Val diminui o tom e fala: “Jessica me ligou, quinta-feira...”

Barbara: “Quem é Jessica?”

Val: “Minha filha”

Barbara: “Ah a sua filha” - telefone móvel toca

Val: “Jessica tá querendo...”

Barbara: “Espera só um minutinho Val, pera aí, alô? Oi Leo, tudo bem, não sei amor” – Barbara se vira na direção na oposta e sai andando, Val meio sem jeito passa a recolher o embrulho que embalava o presente que ela a pouco tinha dado a patroa, Barbara continua a falar no telefone- “não você liga para a Janaina, você vê com ela tá, obrigada, obrigada querido, tchau”.

Barbara desliga o celular e Val se aproxima e diz: “Jessica, tá querendo vir pra São Paulo pra ficar comigo.”

Barbara: “Mentira? Que bom Val, que ótimo né?! Que ela vem fazer aqui?”

Val: “Vem para prestar vestibular”

Barbara: “Olha, e o que ela vai fazer?”

Val diz como em um desabafo: “Eu não sei não senhora...”

Barbara fecha o semblante e diz: “Não?”

Val: “Eu não sei não senhora. Mas eu queria ver com a senhora, se no começo só no comecinho se ela poderia ficar aqui assim” – gagueja - “com a gente, até eu arrumar um lugar...”

Barbara: “Mulher é claro que pode, imagina, meu amor, se poxa, você é assim praticamente da família, você me ajudou a cuidar do Fabinho, sei lá que negócio mal resolvido”. [...]

Barbara: “Mas você está vendo um lugar, para vocês ficarem?”

Val: “Tô, assuntando, quem tem cantinho aí, pra aluga”.

Barbara: “Mas eu não tô falando por nada não. Você pode ficar o tempo que precisar, não tem problema nenhum” (QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 18min 20s).

Em diversas cenas do filme Val tenta conversar com os patrões que dizem que ela é “quase da família” (ver em: QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 19min 21s), ou que denotam a importância dela neste cenário doméstico, mas expressam uma mensagem de indiferença frente a empregada. É como se soubessem que mesmo que a interação com Val seja regradada de desatenção, ou, em outras palavras, que deixem transparecer o caráter rotineiro da interação, Val ainda estará disponível e de prontidão para atendê-los.

Percebe-se que Val é um típico ator sincero, que demonstra o autoconvencimento da representação que desempenha na sociedade, logo, não partilha do mesmo *status social* que a família de classe média, pois ela permanece compenetrada naquilo que entende ser o seu papel. Isso não impede que ela exerça o “consumo secreto” de produtos que não são autorizados e/ou que em outras circunstâncias, talvez ela não tivesse acesso, tendo em vista a margem financeira do seu padrão de consumo. Exemplo dessa situação é quando ela prova o cosmético (creme) de Barbara, no momento em que vai higienizar o banheiro do quarto (ver em: QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 06min 14s).

Compreendemos que esse consumo secreto, não torna Val um típico ator cínico, pois ela não demonstra dificuldade em se manter convicta sobre a representação que desempenha nesse cenário doméstico. Nota-se que Val cumpre o seu papel, e que repreende a filha Jessica quando ela tenta fazer um uso de produtos, ou de formas expressivas que ela entende ser discrepante à sua representação. Podemos utilizar o exemplo do sorvete *gourmet* dos patrões:

Jessica vê Val tirando um pote de sorvete gourmet da geladeira e diz: “Me dá um pouquinho aí Val...”.

Val: “Esse sorvete é de Fabinho”.

Jessica: “Mas ele falou que eu podia pegar”.

Val se aproximar de sua filha e sussurra: “Quando eles fala, oferece alguma coisa que é deles, que é cara, é por educação, porque eles têm certeza que a gente vai dizer não” - Val faz um sinal circular com o dedo indicador ao lado da fonte.

Val sai do cenário da cozinha, e vai para a sala de jantar para servir o sorvete de Fabinho aos patrões. Enquanto Jessica suspira inconformada.

Val retorna à cozinha, e vai até a geladeira e pega um outro pote de sorvete, Jessica, olha de canto de olho o movimento de Val.

Val fecha a porta de acesso entre a sala de jantar e a cozinha, e se aproxima da filha e diz: “Se for para tomar sorvete, é desse” - faz um gesto pitoresco para afirmar a atenção da filha sobre o pote – “que é nosso!” – deixa o pote sobre a mesa perto de Jessica (QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 56min 04s).

A partir do exemplo descrito, é possível visualizar outros dois conceitos de Goffman (1975): o de “segregação de auditório” e o de “dramatização”. Quando Val fecha a porta de acesso da cozinha à sala de jantar, ela tem o intuito de restringir o acesso dos patrões a conversa, ou seja, de segregar o auditório que terá acesso ao processo interativo com sua filha. Contasta-se que, quando ela não tinha feito uso desse recurso de segregação de cenários (quando aporta ainda estava aberta), ela sussurrava as “regras” (ver em: QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 56min 10s). Assim, fechar a porta também lhe permitiu dar “dramaticidade” na interação com sua filha, a respeito do tipo de consumo permitido à representação que elas deveriam desempenhar naquele grupo social (ver em: QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 56min 33s).

Parece existir uma espécie de acordo tácito entre os limites possíveis da interação entre a representação dos patrões e dos empregados, o que pode ser associado ao conceito de *status* burocratizado de Goffman (1975), afinal a relação de patrão e empregado possui certos limites que também perpassam por normas jurídicas, além das que são produzidas pelo grupo social.

Ainda sobre esses limites da interação, pode-se considerar a sua aplicabilidade aos conceitos de Goffman (1975) sobre a fachada pessoal, maneiras e cenários. No filme, Barbara recobra o limite do cenário em que Jessica pode circular, restringindo-o a área dos empregados, como se observa no trecho a seguir:

Barbara está de costas para Val olhando pela janela com um copo de água na mão, e diz: “O vestibular é amanhã, certo? E depois disso ela vai embora, correto?”

Val permanece atrás de Barbara e responde: “Ela vai sim senhora”.

Barbara: “quando ela tiver aqui, eu queria te pedir, pra” – pausa- “prestar a atenção pra deixar ela da porta da cozinha pra lá tá bom?!”

Val: “Sim senhora, da porta da cozinha pra cá” Val aponta para traz.

Barbara: Isso da porta da cozinha pra lá”

Val: “Sim senhora”.

Barbara se vira para Val para lhe entregar um copo e diz - “Pode levar” (QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 1h 20 min 05s).

Goffman (1975) esclarece que existe uma tendência nas categorias de aparência e maneira de indicar um mesmo tipo de representação. Por isso, quando Jessica tenta fazer o consumo de algum elemento que seja compreendido como pertencente a uma representação que “não é a sua”, acaba sendo repreendida, sofre sanções. Ao mesmo tempo, Jessica não aceita a coerção de Val de forma acrítica, como pode ser visualizado quando Val e Jessica saem para passear com o cachorro da família dos patrões, e tem a seguinte conversa:

Val e Jessica andam lado a lado, quando Val diz: “Tu fizeste de tudo para ele lhe jogar na piscina!” - e resmungo.

Jessica: “Tu não tava nem vendo Val, não sabe nem do que tá falando, tô te falando que eu quero sair daqui entendeste?”.

Val: “É melhor mesmo”.

Jessica: “Eu não falei desde o início?”.

Val, faz um gesto de negativo, como quem fala consigo mesma, e diz “Não tá dando certo não”.

Jessica: “Não tá dando certo mesmo não, e eu avisei. Eu não sei onde tu aprendeu essas coisas que fica falando, ah não pode isso, ah não pode aquilo, tava escrito em livro? Como é que é, quem te ensinou?” – Jessica apressa o passo sai do lado esquerdo da mãe e vai para o direito, e fala encarando Val - “Você chegou aqui, e ficaram te explicando essas coisas?” – Val continua caminhando em silêncio, chegam em um portão e Val toca a companhia.

Val: “Isso aí ninguém precisa explicar, a pessoa já nasce sabendo, o que é que pode, e o que não pode, tu parece que é de outro planeta!”.

Jessica: “Tô sabendo” - acaricia o cachorro – “nasce sabendo” – cruza os braços – “Tô sabendo” (QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 1h 04min 11s).

Ao mesmo tempo, é necessário ter clareza que Jessica também é um ator sincero, pois se mantém convicta da representação que desempenha, sem buscar imprimir uma característica diferente da máscara que assumiu:

Jessica: “Sinceramente, eu não sei como tu aguenta Val, vice”

Val: “Sinceramente, o que?”

Jessica: “Ser tratada desse jeito, como uma cidadã de segunda classe, isso aqui é pior que a Índia”

Val: “Não vem com essas conversas difíceis, de Índia não, o que tu é, é metida, é isso que tu é!”

Jessica: “Isso é muito escroto isso sim”.

Val: “Olha o palavrão!!, que eu não gosto de palavrão” – resmungo.

Silêncio

Val: “Tu é que se acha! Tu se acha melhor que todo mundo, tu é superior a todo mundo”

Jessica: “Eu não me acho não, eu só não me acho pior, entendeste?! É diferente” (QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 1h 13min 27s).

O dilema de Jessica está contido na dificuldade em romper com as expectativas que são projetadas sobre ela. Segundo Goffman (1975), os indivíduos têm a difícil tarefa de transitar e escolher

em meio a um restrito e simplificado rol de representações coletivas, de forma a personificar uma que melhor se adapte à sua fachada, todavia, elas não se adaptam perfeitamente.

Percebe-se que Jessica não aceita personificar uma representação submissa, já que isso contraria a expectativa idealizada pelo grupo social (patrões e empregados) retratado no filme, ou seja, ele foge da representação estereotipada, e por isso, é visualizada como “estranha” e “metida”, ao demonstrar altivez e confiança, expressões que não lhe são autorizadas personificar pelo grupo social. A seguir, é possível ver o rompimento das expectativas do grupo social:

Fabinho: “Não tô conseguindo dormir Val”.
Val: “Fabinho, eu tô cansada...”.
Fabinho: “Tá, mas eu vou dormir aqui tá...?”.
Val: “Não vamos ficar de conversa não, amanhã eu levanto cedo” - Val se acomoda em sua cama e acrescenta - “O que deu em tu?”.
Fabinho: “A eu não tô conseguindo dormir...” - Fabinho se deita ao lado de Val, eles dividem a cama de solteiro, e Val lhe faz um cafuné no cabelo, Fabinho indica que ela deve fazer cafuné na parte mais alta da cabeça, e Val o faz.
Val: “Fabinho...” - silêncio.
Fabinho responde: “Que?”.
Val: “E Jessica?”.
Fabinho: “Que, que tem a Jessica?”
Val: “O que tu achaste de Jessica”.
Fabinho: “Meio estranha ela” – Silêncio.
Val: “Estranha, estranha como?”.
Fabinho: Sei lá, segura demais de si”.
Val: “Aê, segura demais de si né? É isso mesmo! Segura demais de si, aquele olho dela” - Val arregala o olho - “Ela olha tudo parecendo o presidente da República” (QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 37min 40s).

Isso também pode ser visualizado quando Jessica personifica aspirações diferentes daquelas que são idealizadas pelo grupo social para ela. Quando esse grupo percebe que Jessica não se enquadra no estereótipo, há como produto as contingências no processo de interação. Como pode ser observado no diálogo do primeiro encontro entre Jessica e a família de classe média:

Barbara dirige a palavra a Val: “Cadê ela, tá aí?”
Val: “Jessica? Tá sim, senhora” - não contém o sorriso.
Barbara: “Eê, traz ela para gente conhecer. Tô curiosa” - Sussurra a respeito do comportamento de Val- “Toda Feliz”.
Val vai para a cozinha e chama: “Jessica!”
Jessica entra na sala de jantar, Barbara se levanta, e vai na direção de Jessica e diz: “Aí que linda. Ô para você” - entrega um ramalhete para Jessica.
Jessica diz: “Obrigada”, Barbara e Jessica se abraçam.
Barbara esclarece: “Ô a gente gosta muito da sua mãe, sua mãe é muito importante nessa casa, então você também tá”.
Carlos estende a mão em um gesto de cumprimento a Jessica. Val aponta e diz “Esse é Dr. Carlos..., Fabinho”.
Jessica dá um aperto na mão de Carlos, e na sequência aperta a mão de Fabinho
Carlos: “Você já conhecia São Paulo?”

Jessica: “Não, só de foto, internet, de vê filme”.

Fabinho satiriza: “Ela fala que nem a Val” e ri. Na sequência todos riem, exceto Jessica, que permanece seria, dá um sorriso amarelo, demonstra desconforto.

[...]

Barbara: “Sua mãe disse que você veio fazer vestibular, é isso?”

Jessica: “É” - assente com a cabeça.

Barbara: “Pra que você vai fazer?”

Jessica: “Arquitetura”.

Barbara: “Arquitetura?!”

Fabinho inclina o tronco, expressa uma cara de estranhamento, e com desdém pergunta: “Na FAU?”

Jessica diz: “É, na FAU”.

Barbara franzi a testa, olha com um olhar de pena para Jessica.

Val percebe a reação dos patrões, e pergunta “O que é dona Barbara, qual o problema?”

Fabinho: “Não, é porque a FAU é uma das faculdades mais difíceis de entrar”.

Val pergunta, demonstrando certa aflição: “É difícil de entrar dona Barbara?”

Barbara: “É, é bem concorrido”.

Jessica: “É, eu tô sabendo”.

Carlos: “Mas a escola lá era boa?”

Jessica: “O ensino de lá” – assente com a cabeça de forma negativa – “não, não era muito bom não”.

Barbara passa a mão no braço de Jessica e diz - “Tadinha...”

Jessica retoma a fala, e acrescenta: “Mas eu sempre tive ajuda né, aí eu conheci um professor de história João Emanuel que me ajudou bastante...”

Barbara: “Ele te ajudou como? Como que ele ajudou?”

Jessica: “A ele tinha uma visão muito crítica das coisas, então ele passou umas coisas bem importante pra gente pensar né, colocou nossa cabeça pra funcionar, fez grupo de teatro [...]”(QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 30min 52s).

A primeira contingência no processo de interação é produzida por Fabinho, quando ri do sotaque de Jessica (ver em: QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 31min 52s), e na sequência, Fabinho busca ratificar a informação sobre a filha de Val prestar vestibular para a mesma faculdade que ele. A família de patrões não percebe Jessica como concorrente do filho, como pode ser visualizado pela fala de Barbara - “tadinha” (ver em: QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 32min 33s). Goffman (1975) expressa que contingências no processo interativo podem gerar perdas irreversíveis no processo integral de interação, e que até atores menos sensíveis às falhas de comunicação podem perceber a expressão de elementos que não combinam com a representação. Por exemplo, Val não interpreta como um desrespeito o riso sobre seu sotaque, mas percebe a mudança no controle expressivo dos patrões quando Jessica ratifica a informação de que vai prestar vestibular para a FAU, o que pode ser confirmado quando Val pergunta o motivo da mudança no processo de interação e qual o problema de Jessica concorrer a uma vaga nesta faculdade.

Outro aspecto importante a ser pontuado é a relação que Goffman (1975) faz sobre a realidade ser composta por diversos tipos de impressão, que tem como produto o autoconvencimento do indivíduo que personifica sua representação. Como foi exposto anteriormente, Val era um típico ator sincero, enquanto Barbara é um típico ator cínico, uma vez que ela ironiza diversas vezes Jes-

sica na frente de Val sem que ela se dê conta, ou seja, Barbara debocha de algo que para Val tem uma carga simbólica de muita estima. Por exemplo: Barbara manda esvaziar a piscina porque Jessica nadou nela, e depois alega para Val ter visto um “rato” na água (ver em: QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 1h 09min 29s); Barbara utiliza a estratégia sofisticada de segregação de auditório, ao conversar em outro idioma com seu esposo quando Val está limpando o quarto em que a patroa repousa, dizendo com ironia “*Her gracious little daughter is back*” (ver em: QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 1h 09min 07s) para tratar sobre o retorno de Jessica, após uma tentativa frustrada dela ir embora da casa dos patrões; ou ainda, Barbara recebe um jogo de chá que lhe foi apresentado por Val e diz que gostou, que deve ser guardado para uma ocasião especial, entretanto, repreende Val, quando ela tenta servir café no jogo de chá durante a festa de aniversário de Barbara (ver em: QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 23min 46s).

De fato, ao longo do filme percebe-se que Jessica altera significativamente o processo de interação da relação patrão *versus* empregado, ao ponto de gerar movimento no ciclo de descrença de Val sobre a representação que desempenha naquele grupo familiar. Val transita de ator sincero à ator cínico, e essa mudança pode ser marcada na cena em que Val entra na piscina da casa dos patrões (ver em: QUE HORAS ELA VOLTA?, 2015, 1h 27min 49s). Esse cenário contém uma carga simbólica preciosa para esse círculo familiar, e que é amplamente conhecido por Val, pois sabe que esse é um espaço que é proibido aos empregados, ao ponto de em dez anos de prestação de serviço nunca ter penetrado nesse cenário. Val liga para sua filha que passou na primeira fase do vestibular e escancara para Jessica que entrou na piscina. Logo, podemos compreender que o consenso atuante da interação é rompido, e terá como desdobramento o pedido de demissão de Val, que encontra um local em que passa a residir com sua filha, e manda buscar seu neto em Pernambuco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da produção deste trabalho é possível inferir que o autor Goffman contribui em grande medida para a corrente sociológica denominada como Interacionismo Simbólico, e que os conceitos desenvolvidos acabam sendo eficientes em estudos que visam desenvolver análises qualitativas, ainda mais, para os estudiosos que tem o objetivo de produzir conhecimento a respeito da interação dos indivíduos no cotidiano. Esses conceitos, no entanto, podem ser pouco eficientes em análises de caráter quantitativo. Por isso, este trabalho, em específico, buscou apresentar e operacionalizar os conceitos de ator sincero e cínico, ciclo de descrença, fachada e cenário, segregação de auditório, *status* burocratizado, autoconvencimento que são desenvolvidas por este autor e que foram exemplificadas por meio do recurso cinematográfico, pois compreendemos que esse instrumento pode contribuir para que estudantes que se encontram fora de um processo de pesquisa de campo, tenham a possibilidade de refletir e empreender análises sob a ótica dessa abordagem sociológica.

No que tange ao filme “Que horas ela volta?” percebe-se que a personagem Jessica tem papel fundamental para compreender o processo de desarticulação do consenso atuante do grupo social. Ao mesmo tempo, a representação de Jessica no filme foi aquela que por maior tempo manteve a impressão e expressão de sinceridade, não em vão, foi também a personagem que adquiriu o maior leque de possibilidades e êxitos nos objetivos traçados. Sendo assim, percebe-se que sua representação foi aquela que apesar de ter sofrido o maior número de sanções por se contrapor a representação coletiva, também foi aquela que conseguiu ser sustentada pelo ator, tendo menor número de falhas comunicativas, e que também não deixou transparecer oscilação no clico da descrença sobre o seu papel.

Por isso, arriscamos dizer que as representações cotidianas que condicionam o processo de interação, por mais coesas que possam parecer, como por exemplo, a relação entre patrões e empregados, estão sujeitas a sofrer rupturas em sua estrutura. Manter o consenso atuante entre os atores não é uma tarefa simples, seja pela imprevisibilidade da inserção de um ator novo e questionador no cenário, como Jessica, ou pela inoperância do manejo isolado de elementos que compõem a fachada e o cenário dos atores. É necessário nutrir constantemente a crença do público durante o processo de interação, através de deslocamentos precisos e expressões aguçadas, o que pode ser considerado uma tarefa complexa quando esse tipo de representação tem que ser desempenhada no ambiente doméstico, tendo em vista que existe uma tendência de relaxamento expressivo e consecutivamente da transmissão do caráter rotineiro da interação, essas falhas de representação quando captadas pelos indivíduos podem comprometer o processo integral de interação, como foi o caso exposto brevemente nesta análise cinematográfica.

REFERÊNCIAS:

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BLUMER, H. A natureza do interacionismo simbólico. In: MORTENSEN, C. D. **Teoria da comunicação: textos básicos**. São Paulo: Mosaico, 1980.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1975.

JOAS, H. Interacionismo simbólico. In: GIDDENS, A.; TURNER, J. (Org.). **Teoria social hoje**. São Paulo: UNESP, 1999. p.127-174.

NUNES, Jordão Horta. **Interacionismo simbólico e dramaturgia: sociologia de Goffman**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Goiânia: Editora UFG, 2005.

Fontes:

Que horas ela volta?. Direção: Anna Muylaert. São Paulo, Brasil: Globo Filmes, 2015, 1 DVD. (114 min.), NTSC, son., color., Port.