



DA SALA OU DA COZINHA: QUE HORAS ELA VOLTA? - ESTUDO DE RECEPÇÃO COM DOMÉSTICAS E PATROAS: REFLEXÕES SOBRE PERCURSOS METODOLÓGICOS

THE ROOM OR THE KITCHEN: THE SECOND MOTHER - RECEPTION STUDY WITH DOMESTIC SERVANTS AND FEMALE EMPLOYERS: REFLECTIONS ON METHODOLOGICAL PATHWAYS

DE LA SALA O DE LA COCINA: ¿QUÉ HORAS ELLA VUELTA? - ESTUDIO DE RECEPCIÓN CON DOMÉSTICAS Y EMPLEADORA: REFLEXIONES SOBRE PERCURSOS METODOLÓGICOS

Everton de Almeida Nunes¹

Erna Barros²

Danielle Parfentieff de Noronha³

 10.21665/2318-3888.v7n13p180-202

RESUMO

O presente artigo propõe discutir alguns dos aspectos conceituais da Teoria Fundamentada em Dados (*Grounded Theory*) e apresentar a aplicabilidade deste procedimento metodológico na análise de recepção, utilizando como exemplo a pesquisa de mestrado intitulada *Da Sala ou Da Cozinha: Que horas ela volta? - estudo de recepção com domésticas e patroas*. A dissertação foi realizada no curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe (UFS), entre 2015 a 2018, e tomou como ponto de partida o filme brasileiro “Que Horas Ela Volta? (2015), dirigido por Anna Muylaert. Neste texto buscamos apresentar como tal abordagem teórica, junto aos Estudos da Recepção, pode contribuir na compreensão dos significados construídos pelo recorte de audiência a ser analisado, sobretudo por ser uma metodologia com raízes no interacionismo simbólico.

Palavras-chave: Audiovisual. Que Horas Ela Volta? Recepção. Metodologia. Teoria Fundamentada em Dados.

¹Doutorando em Educação pela Universidade Federal de Sergipe (PPGED/UFS). E-mail: ewertton.nunes@gmail.com.

²Doutoranda em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe (PPGS/UFS). E-mail: ernabarrosgmail.com

³Doutora em Mídia, Comunicação e Cultura pela Universitat Autònoma de Barcelona, mestra em Antropologia pela Universidade Federal de Sergipe e jornalista, graduada pela Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: danielledenoronha@gmail.com.

ABSTRACT

The present article proposes to discuss some of the conceptual aspects of Grounded Theory and to present the applicability of this methodological procedure in the reception analysis carried out in the master's research entitled *The Room or The Kitchen: The Second Mother - reception study with domestic servants and female employers*. The research was conducted in the Communication college of the Universidade Federal de Sergipe (UFS), between 2015 and 2018, and took as a starting point the Brazilian film "The Second Mother" (2015), directed by Anna Muylaert. In this text, we would like to present how such a theoretical approach, combined to the Reception Studies, can contribute to understanding of meanings built by the audience cut off to be analyzed, especially since it is a methodology related to the symbolic interactionism.

Keywords: Audiovisual. The Second Mother. Reception. Methodology. Grounded Theory.

RESUMEN

El presente artículo propone discutir algunos de los aspectos conceptuales de la Teoría Fundamentada en Datos (*Grounded Theory*) y presentar la aplicabilidad de este procedimiento metodológico en el análisis de recepción utilizando como ejemplo la investigación de maestría titulada *De la Sala o De la Cocina: ¿Qué horas ella vuelve? - estudio de recepción con domésticas y empleadoras*. La investigación fue realizada en el curso de Comunicación Social de la Universidade Federal de Sergipe (UFS), entre 2015 y 2018, y tomó como punto de partida la película brasileña "¿Qué Horas Ella Vuelve?" (2015), dirigida por Anna Muylaert. En este texto buscamos presentar como tal abordaje teórico, junto a los Estudios de la Recepción, puede contribuir en la comprensión de los significados construidos por el recorte de audiencia a ser analizado, sobre todo por ser una metodología con raíces en el interaccionismo simbólico.

Palabras clave: Audiovisual. ¿Qué Horas Ella Vuelve? Recepción. Metodología. Teoría Fundamentada en Datos.

Introdução

Neste artigo, de perspectiva teórico-metodológica, apresentaremos alguns aspectos conceituais da Teoria Fundamentada em Dados (TFD) e refletiremos sobre o seu uso como ferramenta para a análise de recepção filmica, a partir do percurso metodológico desenvolvido para a dissertação de mestrado *Da Sala ou Da Cozinha: Que horas ela volta? - estudo de recepção com domésticas e patroas*⁴. O objetivo é pensar como tal abordagem teórica, junto aos Estudos da Recepção, pode ser um caminho possível para compreensão dos significados construídos pelo recorte de audiência a ser analisado, sobretudo por ser uma metodologia com raízes no interacionismo simbólico.

O filme escolhido para análise, “Que Horas Ela Volta?”⁵, se apresentou como um importante objeto de análise da recepção por tensionar duas realidades distintas a partir um ponto de vista – “da cozinha” – que normalmente ocupa pouco espaço nas obras audiovisuais produzidas no país (e em outros lugares do globo)⁶. O filme, escrito e dirigido por Anna Muylaert, conta a vida da pernambucana Val (interpretada pela atriz Regina Casé), que deixa a filha Jéssica no Nordeste para trabalhar em São Paulo como babá de Fabinho, único filho dos patrões Bárbara e Carlos.

Apesar do filme iniciar com os primeiros anos de Val como Babá de Fabinho, o enredo mostra principalmente a realidade da empregada doméstica 11 anos após a sua chegada ao Sudeste. A narrativa passa por uma atualização nos contextos socioeconômico e culturais, dialogando com uma realidade brasileira bastante recente. O principal ponto de virada na obra acontece com a chegada da filha de Val a São Paulo. A garota também

⁴ Dissertação de mestrado produzida e defendida por Everton de Almeida Nunes.

⁵ “Que Horas Ela Volta?” estreou nos cinemas brasileiros em 27 de agosto de 2015. Também foi lançado na Europa e América do Norte, conquistando diversos prêmios internacionais, com o título em inglês “The Second Mother”. Além disso, vale mencionar que o Ministério da Cultura, em setembro de 2015, escolheu o filme para representar o Brasil na disputa pelo Oscar de melhor filme estrangeiro da edição de 2016, mas não houve a indicação ao prêmio. Segundo o jornal *Correio do Povo*, em dezembro de 2016, a obra cinematográfica foi eleita uma das cinco melhores produções estrangeiras pela organização estadunidense National Board of Review e, no mesmo mês, foi eleito o melhor filme do ano pela Associação Brasileira dos Críticos de Cinema (Abraccine). Ainda em 2016 foi indicado pelos Estados Unidos Satellite Awards e Estados Unidos Critics’ Choice Awards como melhor filme Estrangeiro.

⁶ Partimos da premissa de que grande parte da população não se reconhece nas representações simplificadoras tipificadas (e nos padrões sociais) mais usuais elaboradas nos campos hegemônicos da produção cultural. Desta forma, consideramos que uma grande porcentagem de pessoas faz parte de uma esfera subalterna de representação, que endossa e auxilia a manutenção de relações de poder em diferentes níveis sociais.

deixa um filho no Nordeste, porém, vai a São Paulo prestar vestibular para arquitetura. No período que antecede o vestibular, Jéssica fica hospedada na casa dos patrões de sua mãe, e a partir daí muitos conflitos surgem com a sua presença, sobretudo pela forma como a garota enxerga o mundo e pelas relações de poder estabelecidas na casa. Neste sentido, o filme nos possibilita refletir sobre as relações que interseccionam (CRENSHAW, 1989; LUGONES, 2008) diversos marcadores sociais da diferença, como gênero, classe social e trabalho, região e geração.

As obras audiovisuais são compreendidas como narrativas míticas, no sentido que Barthes (2009) deu ao mito, isto é, como parte de um sistema de comunicação que desta forma, opera simbolicamente pela linguagem. O mito não é apenas o que foi dito, mas também o que foi entendido. Não é apenas um objeto, um conceito ou uma ideia, é um modo de significação. Além disso, partimos do pressuposto que todo filme é um trabalho de ficção, no sentido que sempre se trata de uma representação, que inclui a *mise-en-scène* e os diversos processos de escolha, recorte e montagem. Neste sentido, entendemos o cinema como um texto narrativo, passível de interpretação e investigação, que como linguagem é uma ferramenta ideológica e política, capaz de através de suas representações suscitar imaginários e reformular memórias, individuais e coletivas (DE NORONHA, 2013).

Este artigo está dividido em cinco partes. Na primeira, apresentamos algumas considerações sobre os estudos da recepção que nortearam a pesquisa, apresentando também seus desdobramentos e significados. Em seguida, trazemos uma análise entre a relação do interacionismo simbólico e os estudos sobre a recepção fílmica. Na terceira parte, passamos a expor os principais elementos da teoria fundamentada em dados e sua aplicação para compreensão da interpretação de produtos audiovisuais para, na quarta seção, apresentar as aplicações metodológicas e os caminhos utilizados na referida pesquisa, que contou com entrevistas com a diretora do filme e com as espectadoras, no nosso caso, domésticas e patroas. Por último, encerramos com as considerações finais do artigo.

1. Breves considerações sobre os estudos da recepção

Os estudos de recepção ganham força devido às mudanças no olhar acerca dos processos comunicativos dos meios massivos. Após a fase da sublimação dos meios de comunicação impositivos, consolida-se a ênfase da audiência liderando o processo comunicativo. É importante salientar que a relação entre o público e os veículos midiáticos era objeto de investigação desde o início do século XX. Porém, para se chegar às premissas mais atuais sobre a audiência, seu entendimento passou por várias formas de concepção, dentre elas, as perspectivas de receptor-manipulado, receptor-persuadido, receptor-reificado, o receptor-consumidor, dentre outras definições.

Seja qual tenha sido a concepção, o que se observa desde então é a tentativa de investigar o sujeito da recepção e o seu processo interpretativo no contexto social. Segundo descreve Sousa (1995), alguns estudiosos percebem como “inócuo e desnecessário indagar hoje sobre o sujeito da recepção, enquanto outros entendem que a questão da recepção é temática já exaurida”. Entretanto, com o reconhecimento das mediações culturais e com o surgimento de novas tecnologias, mídias e formas de subjetivação, restaura-se o interesse acerca do receptor, e emerge a necessidade de revisitar conceitos essenciais que dinamizam sua compreensão.

Para Ruótolo (1998) não existe uma teoria geral que explique o receptor desde o momento que decide se expor a um conteúdo da comunicação até as suas últimas consequências comportamentais. Dentro dessa perspectiva científica, descreve Ferreira (2015) que os estudos de recepção são conduzidos pelo processo subjetivo de decodificação das mensagens dos meios pelos receptores. Para Immacolata (apud BARBERO, 2009), a recepção é o momento privilegiado da produção de sentido, contestando a concepção reprodutivista de que a comunicação se restringe aos meios, e é realizada através das mediações, ou seja, da cultura.

A audiência nesse contexto deve ser compreendida de maneira distinta do que acontecia até os anos 1970. Até este período, os estudos da comunicação massiva, que vez ou outra ponderava sobre o receptor, eram guiados pela ideia de que a recepção representava apenas um lugar de chegada (das mensagens dos meios) e nunca um lugar de partida, isto é, também de produção de sentido.

Com uma proposta mais compreensiva dos processos de comunicação, o entendimento da ação social no contexto do receptor passou a incorporar, nos estudos interpretativos, como elemento essencial e mediador das interpretações dos meios de comunicação e dos seus produtos. A noção de que o sentido ultrapassa as formulações textuais fez com que a recepção deixasse de ser entendida como um processo direto e automático para outro subjetivo.

As novas investigações apontam uma dimensão “multissemântica” que nasce do relacionamento entre a audiência e os meios de comunicação. O que percebeu Ferreira (2015) foi que dentro de uma complexa possibilidade de intervenção da audiência sobre os meios existem predisposições para seleção, interpretação, aceitação (ou não) das sugestões dos conteúdos com subsequente mudança (ou não) de atitudes, opiniões e comportamentos.

O receptor, então, apontado como elemento central da comunicação, é considerado “ativo” e para compreender os processos de trocas que efetiva com os meios de comunicação e seus produtos é preciso levar em conta os processos de interação com ambiente social e cultural no qual vive. Neste sentido, a leitura das imagens é sempre histórica e cultural e depende do conhecimento pré-existente do público. Sua compreensão passa pelo processo de verbalização e *empalavramento* (DUCH & CHILLÓN, 2012) da realidade representada, que, em contextos específicos, é promotora de significados simbólicos e conceituais, conotados e denotados.

Sendo assim, para entender o fluxo de interação com os sujeitos e compreender respostas emitidas pelos receptores, Antônio Ruótolo (1998) construiu algumas considerações:

As respostas dos receptores aos meios de comunicação podem ser classificadas nos seguintes grupos: respostas de exposição, respostas de recepção, respostas atitudinais e respostas comportamentais (...). As análises teóricas dos receptores podem ser realizadas dentro desses quatro grupos de respostas (...) cada teoria elege e privilegia um grupo de respostas como sendo o eixo analítico dos receptores. Não existe uma teoria geral que explique o receptor desde o momento que decide expor-se a um conteúdo de comunicação até suas últimas consequências comportamentais. Todas as análises tendem a ser perspectivas teóricas de médio alcance enfatizando apenas um grupo de respostas [...] (RUÓTOLO 1998, p. 160).

Dessa forma, é possível refletir acerca das práticas sociais e culturais que emergem do produto fílmico em questão (Que Horas Ela Volta?), traçando as especificidades das

diferentes compreensões dos papéis desempenhados pelos personagens que representam as duas figuras icônicas deste estudo: a empregadora e a trabalhadora doméstica. Para tanto, observaremos as experiências relacionadas ao campo da recepção fílmica.

1.1. A recepção fílmica: desdobramentos e significados

A experiência de se assistir a um filme demanda ponderarmos sobre a percepção da relação interativa entre espectador e obra apreciada, ou seja, é necessário considerar o aspecto comunicativo receptivo. Stam (2000) diz que a história do cinema não é apenas a história dos filmes e cineastas, ela é também a história dos vários significados que os públicos têm atribuído aos filmes. O autor desenvolveu um grande interesse na compreensão do papel do espectador na teoria do cinema, muito influenciado pelas chamadas teorias da recepção na literatura associadas ao *Reader response theory*, de Stanley Fish e Norman Holland, e também pelos escritos sobre a recepção estética de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser na Escola de Konstanz na Alemanha.

Tais estudos compreendem que os receptores se tornam coprodutores do produto cultural por meio do rompimento dos significados preestabelecidos. Segundo Stam (2008), todas as esferas que formam o receptor como sujeito cultural; tais como gênero, sexualidade, classe, raça, nação são fundamentais para o fenômeno coprodutivo.

A natureza histórica e socialmente condicionada da espectralidade é reconhecida nos estudos de recepção como algo imprescindível para entender o processo cinematográfico. O filme é o lugar onde interagem autor e receptor e de modo algum está fechado em si mesmo. Pelo contrário, esse ambiente é recheado de fissuras, janelas, e é dada ao espectador a tarefa de cobri-las de sentido:

Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais ‘penetrável do ponto de vista cognitivo’, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme (BORDWELL, 1991, p. 3).

A utilização das imagens (fixas e em movimento) no campo das ciências humanas tem servido como forma de disseminação de pensamentos. Talvez, isso aconteça porque os processos de recepção de um filme fazem parte de um ato dinâmico, que são também interligados à concepção que os espectadores possuem sobre o mundo e sobre eles mesmos. Segundo Souza (2014), um filme também é aquilo que fazemos dele, o que sentimos e como interpretamos ao que assistimos, seja na sala escura, seja ao abrigo de nossas casas⁷.

Para Gomes (2005), as teorias da recepção no campo cinematográfico têm recebido, nos dias que correm, merecido destaque após um longo período de ostracismo no qual o espectador era visto apenas e, tão somente, como um mero dado empírico. Mascarello (2004) aponta que essas mudanças de postura com relação ao espectador começaram a acontecer após os anos 1980. Ele afirma que naquele período se passa a examinar a relação entre o texto fílmico e audiência em termos de suas manifestações pontuais e historicizadas, contemplando-se, assim, a diversidade encontrada (extra textualmente) nos momentos da produção e da recepção.

O campo de análise de recepção das pesquisas cinematográficas deve considerar a relação interativa entre espectador e obra, de forma a ter em vista que, em todas as esferas contemporâneas da produção audiovisual, os processos explícitos e sugestivos da imagem se caracterizam como instrumentos possuidores de um caráter bastante simbólico e representativo.

Essa representação trata principalmente do enfoque dado à análise no receptor, através de uma “compreensão da relação que se estabelece entre a mídia, o cinema e o espectador e que se dá a partir das distintas posições ocupadas pelo sujeito na estrutura e na cena social representada” (ESCOSTEGUY, 2004, p. 130). Conforme nos lembra Stam (2000, p. 305):

⁷ Vale ressaltar que, atualmente, ao fazermos uma análise sobre a recepção, também já não é possível pensar apenas na ideia da individualidade que o espectador tem com a obra através de seu relacionamento com a tela na sala escura, já que a experiência de ver um filme alcança as mais diversas proporções: os filmes também são exibidos na televisão, no computador ou no celular. A experiência que antes era individual pode ser compartilhada, seja com pessoas, com a presença de uma segunda tela nas mãos, seja dividindo espaço com outra atividade (DE NORONHA, 2013).

Se, por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Neste sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, da delegação da voz.

Nesse sentido, o desafio a ser enfrentado é observar, conforme aponta Bordwell (1991), que nos filmes os significados não são encontrados na obra, mas construídos. O espectador da obra ao interpretá-la, dá-lhe significação através de uma série de fatores (sociais, culturais, históricos, etc.) e, principalmente, do contexto em que se deu sua experiência cinematográfica. Desta forma, a interpretação de uma obra audiovisual pode ser compreendida como o resultado daquilo que o autor buscou construir – a partir de referências, estereótipos e sentidos já negociados e muitas vezes naturalizados dentro dos contextos sociais determinados – e as vivências prévias relacionadas ao cotidiano prático e aos processos imaginativos e subjetivos dos espectadores.

Observar o sujeito como centro de reflexão da linguagem audiovisual é se aproximar da experiência fílmica examinando as maneiras pelas quais o espectador assiste a um filme. O que está em jogo não é apenas o sentido do texto (nem mesmo em seus efeitos ideológicos ou sociais), nem apenas os comportamentos de consumo (nem mesmo no contexto de práticas sociais mais amplas), mas as condições de inteligibilidade de todos os atos que convergem e resultam no consumo de uma película (CASSETTI, 2007).

É importante que os estudos analíticos da cinematografia possam dar conta da discussão da pluralidade existente nas narrativas fílmicas por meio da relação entre o público consumidor e as obras, investigando a interpretação destas obras e a apropriação/uso dos discursos que delas emanam.

Para Alencar (2007), o cinema possibilita o encontro entre pessoas, amplia o mundo de cada um, mostra na tela o que é familiar e o que é desconhecido e estimula o aprender. Para ele “o cinema aguça a percepção, a torna mais ágil o raciocínio na medida em que, para entendermos o conteúdo de um filme, precisamos concatenar todos os recursos da linguagem fílmica, utilizados no desenrolar do espetáculo e que evoluem com rapidez” (ALENCAR, 2007, p. 137).

Analisar as informações que circunscrevem o cinema de representação é trabalhar com elementos de diferentes linguagens. Levando em conta que o espectador age emocionalmente sobre o filme, aderindo mais ou menos a ele, projetando nele sua subjetividade (AUMONT, 2012, p. 106). É necessário observar que condições variáveis definem esse espectador e modificam sua compreensão, e também sua resposta ao filme.

O espectador das salas escuras, segundo Xavier (1983), “é o sujeito [...] e tudo se passa dentro de si, na sua coenestesia psíquica”. A interação sensorial, psíquica, cultural e social em relação ao filme permite ao espectador certa consciência de si mesmo, consciência esta que começa a se estruturar mesmo antes de ver o filme, na escolha – mesmo que influenciada – em assisti-lo.

Ver um filme é um ato dinâmico que implica uma reflexão (ainda que embrionária) de que os discursos e representações sociais possivelmente existentes no filme se identificam com seus próprios discursos. É justamente nesse caminho de discursos emergentes das representações apresentadas pelo filme “Que Horas Ela Volta?” que se buscou acessar resultados que trouxessem uma percepção ampliada sobre o objeto em questão. Desta forma, antes de adentrarmos na metodologia utilizada na pesquisa, faz-se necessário apresentar as principais teorias que tiveram como foco de interesse a recepção e a interpretação dos sujeitos frente aos meios e produtos da comunicação.

2. O Interacionismo Simbólico

Os Estudos de Recepção, ou da Interpretação das Audiências, a partir da década de 1980, começaram a conquistar importante lugar devido ao amplo número de pesquisas realizadas, sobretudo, na Europa, EUA e América Latina. Segundo Maigret (2010), naquele período a forma de olhar os meios de comunicação passou por mudanças, foram desvelados grupos cognitivos que passaram a registrar as relações de força entre os grupos sociais.

A produção de “mitos” midiáticos não significa deformação da verdade, enganação, ilusão, manipulação, mas naturalização do mundo social por imposição de um sistema de conotação a favor dos dominantes, e, em concordância com a sociologia empírica, fortalecimento das opiniões (MAIGRET, 2010, p.24).

O autor acredita que a transferência do foco da produção para a recepção possibilitou que os meios de comunicação deixassem de ser domínio reservado dos “especialistas” da comunicação, daqueles que eram conhecedores dos processos de produção e de recepção. Uma outra dinâmica aflorava com objetivos que implicaram na ativação de saberes sobre o mundo social, as mediações, a família, as identidades de gênero, os meios urbanos, a nação etc.

Nessa perspectiva surgem formas de estudar o comportamento humano considerando sua interação mediante comunicações simbólicas, elas observam que os significados das ações podem ser mantidos, modificados ou dados pelos atores. O Interacionismo Simbólico⁸, de acordo com o pensamento de Coulon (1995), trouxe para o sujeito social um lugar teórico.

Ele passou a agir como intérprete do mundo e, com isto, as ciências sociais ganharam métodos de pesquisa que privilegiam o ponto de vista destes sujeitos. Tais abordagens interacionistas têm como objetivo elucidar as significações que os próprios sujeitos praticam para construir seu mundo social.

Embora o Interacionismo Simbólico se configure uma perspectiva teórica adequada à condução de investigações qualitativas, os pressupostos nele contidos são também compatíveis com métodos quantitativos. Desta maneira, epistemologicamente serve para pesquisas que se caracterizem pela adoção de múltiplos métodos (BENZIES & ALLEN, 2001). A ampla possibilidade metodológica tende a contribuir para aumentar a profundidade e a amplitude de conhecimento acerca do fenômeno estudado.

Kanter (1972) e Hall (1987) garantem a utilidade e importância do Interacionismo Simbólico no estudo da vida social. Para eles, esse caminho pode apresentar uma percepção dos indivíduos como dotados da utilização do seu raciocínio e poder de

⁸ Os problemas sociais decorrentes da industrialização e urbanização do início do século XX na sociedade ocidental constituíram o contexto que serviu como uma das fontes de estímulo aos estudiosos da época para desenvolver uma perspectiva teórica distinta, voltada ao estudo sistemático do comportamento social humano. As contribuições teóricas que vieram dar origem a esta perspectiva, conhecida como interacionismo simbólico, são advindas das obras de clássicos da Escola de Chicago como Charles Cooley, John Dewey, William Thomas e, sobretudo, George Mead, considerado como o principal precursor e inspirador do movimento interacionista (HAGUETTE, 1995; JOAS, 1999; TREZZA, 2002; ÁLVARO, GARRIDO, SCHWEIGER & TORREGROSA, 2007).

simbolização, assim estes indivíduos podem interpretar e se adaptar às circunstâncias, dependendo do modo como eles mesmos venham a definir a situação.

Nessa perspectiva, a abordagem da pesquisa em questão, baseada no filme “Que Hora Ela Volta?”, possui raízes no Interacionismo Simbólico e na Teoria Fundamentada em Dados (TFD), uma vez que estas bases possibilitam a compreensão do modo como os indivíduos interpretam os objetos e as pessoas com as quais interagem, além de apontar como tal processo de interpretação conduz o comportamento individual em situações específicas.

Acredita-se que a TFD tenha a possibilidade de ser utilizada para estudos de diversos fenômenos, sobretudo, os de natureza exploratória e indutiva no desenvolvimento de teorias “conceitualmente densas”, ou seja, aquelas com muitas relações conceituais (GLASER & STRAUSS, 1967, p. 31-32).

3. A Teoria Fundamentada em Dados

Para entender o caminho metodológico aplicado na pesquisa de recepção realizada a partir do filme “Que Horas Ela Volta?”, e compreender a construção de sentidos por parte do público alvo da pesquisa (domésticas e patroas), foi necessário antes entender alguns fundamentos metodológicos da Teoria Fundamentada em Dados⁹ (*Grounded Theory*). Esta abordagem de pesquisa qualitativa, a partir dos procedimentos e técnicas utilizados, possibilita ao pesquisador descobrir teorias, conceitos e hipóteses. É uma proposta baseada nos dados coletados em campo e se difere de outros métodos por não utilizar dados predeterminados e pode ser aplicada em diversos campos do conhecimento. De acordo com Charmaz (2009, p. 21), a TFD foi pautada por “noções da atividade humana, dos processos emergentes, das significações sociais e subjetivas, das práticas da solução de problemas, e do estudo irrestrito da ação”.

⁹ Esse referencial foi desenvolvido por Barney Glaser e Anselm Strauss, no início da década de 1960, sociólogos que desfrutavam de conhecimentos inerentes à tradição em pesquisa na Universidade de Chicago e influência do IS e do pragmatismo. Assim, originou-se a TFD, cuja sistematização técnica e procedimentos de análise capacitam o pesquisador para desenvolver teorias sociológicas sobre o mundo da vida dos indivíduos, uma vez que alcança significação, compatibilidade entre teoria e observação, capacidade de generalização e reprodutibilidade, precisão, rigor e verificação.

A TFD serve às investigações em ciências da comunicação na medida em que ajuda a entender a realidade de acordo com o conhecimento da percepção/significado que os contextos ou objetos representam para os sujeitos. A intenção é revelar um modelo conceitual que dê clareza ao fenômeno a ser investigado e de alguma forma venha também possibilitar que o investigador possa desenvolver e relacionar conceitos. Charmaz (2006) assegura que essa teoria se constitui num método de condução da pesquisa qualitativa que tem como foco o desenvolvimento de estruturas teóricas construídas a partir da análise indutiva ou dedutiva das informações. A ideia central desse procedimento é que o resultado da investigação seja substancialmente fundamentado nos dados que são recolhidos pelo pesquisador em contato com o objeto dele.

A partir de categorias conceituais é possível alcançar explicações acerca do fenômeno investigado, seja para organizar, seja para interpretar os eventos. Os propositores da TFD, Glaser e Strauss (CHARMAZ, 2006; GLASER, 1998), ressaltam a pluralidade do procedimento. Ferreira e Felizola (2012) afirmam que a TFD permite o desenvolvimento de um trabalho sequenciado com simultaneidade e continuadas inserções de ideias. Para esses pesquisadores, os procedimentos da sua prática contemplam:

- 1). Envolvimento simultâneo na coleta dos dados e análise;
- 2). A construção de códigos analíticos e categorias surgidas dos dados e não da lógica preconcebida de hipóteses dedutivas;
- 3) O uso do método comparativo constante que envolve todas as fases de investigação;
- 4) O avanço do desenvolvimento teórico durante cada passo da coleta de dados;
- 5) A escrita de memorandos para elaborar categorias, especificar suas propriedades e relacionamentos, além de ir ao longo da investigação identificando lacunas de conhecimentos;
- 6) Saturação amostral de dados que garante todas as peças do “quebra-cabeça” da investigação e por fim,
- 7) A condução da revisão de literatura que acontece somente após o desenvolvimento de uma análise independente dos seus dados por parte do pesquisador (FERREIRA & FELIZOLA, 2012, p. 9).

A utilização da TFD requer envolvimento com o objeto de estudo, o que acaba por demandar ao pesquisador grande disponibilidade de tempo e criatividade. Por isso, é fundamental o domínio dos preceitos da Teoria Fundamentada, ampliar a capacidade dedutiva e indutiva, assim como a sensibilidade teórica. A respeito da sensibilidade teórica, Santos e Nóbrega (2002) define como a qualidade do investigador de perceber e compreender o significado dos dados e às habilidades de discernir entre o que é ou

não relevante ao seu estudo.

4. Aplicações metodológicas e os caminhos de pesquisa

Diante da explanação acima realizada sobre os fundamentos da TFD, a pesquisa intitulada *Da Sala ou Da Cozinha: Que Horas Ela Volta? - estudo de recepção com domésticas e patroas*, ao qual este artigo se reporta, encontrou pressupostos metodológicos que a ajudaram a compreender de maneira mais aprofundada o objeto em análise. A aplicabilidade de suas técnicas foi essencial, como assevera Fielding e Lee (1998), para proporcionar fundamentação lógica à teoria empiricamente construída, legitimando assim a investigação qualitativa proposta.

Nesta seção vamos apresentar os percursos metodológicos vivenciados durante a pesquisa. Num primeiro momento, vamos discorrer sobre o processo de realização das entrevistas com as informantes – mulheres que já trabalharam como domésticas e mulheres que já contrataram este serviço – e, em seguida, com a diretora do filme analisado, Anna Muylaert, destacando as intenções e formas da cineasta compreender a temática abordada na obra.

Vale ressaltar que o filme, por dar voz a outras perspectivas e formas de representação, possibilita que grupos que normalmente são silenciados e/ou estereotipados (Biroli, 2011) nas obras audiovisuais que fazem parte da esfera hegemônica de produção e circulação criem identificações com suas realidades, além de auxiliar que (pelo menos parte) dos espectadores re(pensem) seus papéis sociais e formas de relacionar-se com o outro. Por se tratar de um produto cultural – resultado de uma forma de entender o contexto e o mundo em que se vive – os filmes falam muito da cultura na qual está inserido e podem ser utilizados como ferramentas críticas questionadoras e de transformação social.

4.1. Entrevistas com as informantes

A pesquisa *Da Sala ou Da Cozinha: Que Horas Ela Volta? - estudo de recepção com domésticas e patroas* foi realizada em duas instâncias a partir do início das investigações em 2015. A primeira etapa aconteceu em três Centros de Referência da Assistência Social - CRAS, localizados no município de Aracaju-SE. A escolha por esse público se deu pela relevância dos serviços oferecidos à comunidade, espaço físico adequado para a aplicação da pesquisa e pelo diferencial dos projetos desenvolvidos com mulheres pelo Serviço de Proteção e Atendimento Integral à Família - PAIF.

A primeira etapa é a sensibilização dos técnicos das unidades socioassistenciais (assistentes sociais, psicólogos e educadores sociais) para obtenção de informações primárias sobre as mulheres que integram os projetos, tais como: idade, profissão, atividades desenvolvidas etc. Este primeiro passo foi fundamental para o recorte de público necessário ao estudo, ou seja, mulheres que já tiveram contato com o trabalho doméstico.

Após ter sido realizada a seleção das participantes, foi promovida uma sessão do filme “Que Horas Ela Volta?”. Para não haver contaminação da amostra não foram realizadas atividades posteriormente à apreciação da obra cinematográfica. Outro encontro era marcado uma semana após a exibição do filme com a finalidade de trocar impressões sobre o mesmo. Estas impressões eram materializadas em forma de cartazes, textos, poemas etc. Porém, antes do segundo encontro, foram realizadas entrevistas em profundidade com as participantes da pesquisa.

A proposta é que as conversas fossem efetuadas na residência ou trabalho dessas mulheres (empregadas domésticas) para que houvesse contato com o universo sociocultural no qual estão inseridas. As entrevistas em profundidade serviram para apreender a construção individual de sentidos acerca do que foi assistido, assim como para perceber as eventuais alterações de análises que pudessem aparecer no confronto de impressões do grupo focal durante o segundo encontro. A constante análise comparativa dos dados é uma característica da Teoria fundamentada (GLASSER & STRAUSS, 1967, p. 8), em que a cada etapa de coleta são codificadas e analisadas as informações obtidas com as fontes.

Da primeira fase da pesquisa foram extraídos incidentes contidos nos dados coletados,

para isto foi utilizado um procedimento de codificação aberta. Segundo a perspectiva de Strauss e Corbin (1990), a codificação aberta é um processo analítico que possibilita que os conceitos sejam identificados e desenvolvidos em relação às suas propriedades e dimensões.

As informações coletadas junto às mulheres entrevistadas na primeira fase da pesquisa foram examinadas e comparadas a fim de conceituar e categorizar os dados para que gerassem uma lista de códigos e categorias. As categorias nascem das perguntas e comparações em busca de similaridade e diferenças entre cada incidente, evento ou situação: “O que é isto? O que representa?” (STRAUSS & CORBIN, 1990, p. 63).

Na segunda etapa da pesquisa foram entrevistadas mulheres que já tinham contratado serviços domésticos de outras mulheres. Esta categoria, intitulada na pesquisa como “patroas”, foi submetida a entrevistas em profundidade. Este novo momento da pesquisa suscitou um redirecionamento nas técnicas utilizadas para que fosse possível aprofundar o conhecimento sobre o universo estudado. A obtenção de informação junto a este público foi estimulada até que se chegasse à “saturação teórica dos dados”, a fim de obter variedade de dimensões (TRINIDAD; CARRERA; SORIANO, 2006, p. 25).

Vale ressaltar que todas as etapas foram registradas por meio de recursos audiovisuais, posteriormente transcritos e codificados segundo os princípios da “Tríade Problemática” da metodologia, definição de Bryant e Charmaz (2007) para as três características diferenciais da TFD: a amostra teórica; a constante comparação dos dados às categorias teóricas; e a focalização do desenvolvimento de teoria via saturação teórica de categorias substantivas. As fases de codificação (inicial, focalizada e teórica) foram percorridas para levantamento dos significados tácitos atribuídos pelas domésticas e patroas ao filme por elas assistido; foram vasculhados os conceitos sensibilizantes que, como define Blumer (1954), sugerem caminhos sobre “o que olhar”. Acredita-se que, desta forma, foi possível alcançar a categoria principal (*core category*), elemento fundamental para a construção da teoria.

4.2. Entrevista com a diretora do filme Anna Muylaert

Por meio de entrevista semiestruturada, concedida exclusivamente para a pesquisa, a diretora do longa-metragem brasileiro explicou as intenções discursivas presentes na narrativa fílmica¹⁰. As respostas concedidas podem ajudar a compreender as principais intenções do emissor e auxiliar na análise dos usos feitos pela audiência sobre o filme, entendendo os encontros e desencontros refletidos na interpretação do texto fílmico.

O contato com a realizadora aconteceu através da página do filme na rede social Facebook. Uma entrevista contendo 12 perguntas abertas foi encaminhada e integralmente respondida pela diretora. O conteúdo devolvido possibilitou o levantamento de um panorama inicial sobre os discursos da criadora, transformados em texto/imagem em “Que Horas Ela Volta?”.

O objetivo principal do questionário foi ampliar a compreensão sobre as intenções da criadora da obra, entender o universo simbólico proposto para o filme e, assim, traçar um paralelo entre a enunciação e a construção de sentidos pelo público da pesquisa.

A respeito do universo discursivo (textual e imagético) presente na concepção do filme, Muylaert afirma que a pretensão foi mostrar a história de uma empregada doméstica do ponto de vista da cozinha e não da sala. A diretora explicou que a câmera também toma esse partido, estando sempre na cozinha, olhando por uma fresta para a sala. Para ela, a chegada de Jéssica significa o rompimento dessa barreira:

[...] Até a chegada da Jéssica que rompe essa barreira. Vemos o ponto de vista da empregada e a parte da cena principal que lhe cabe ver. É quase como um camarim e o palco, ela pode estar no camarim, mas não no palco. A empregada aqui não é mera figurante que entra e sai de cena para servir. Ela é a protagonista, o centro da história e o ponto de vista de onde vemos os patrões. Portanto, ela é a saúde, a força, a trabalhadora, enquanto seu patrão vive sentado, preguiçoso, sem fazer nada. Isso é uma pequena mudança de ponto de vista, mas que causa bastante impacto é geral reflexão (Anna Muylaert).

Muylaert assevera que a obra foi criada para gerar debate sobre o separatismo social que acontece no Brasil dentro dos lares de classe média e classe alta – que mantêm a empregada não como uma funcionária comum, mas como uma cidadã de segunda classe, um resquício da escravidão. A criadora da obra ficcional garantiu querer falar

¹⁰ A entrevista foi concedida a Everton de Almeida Nunes em 25 de outubro de 2016.

sobre o mal que essas relações laborais domésticas causam aos empregados e empregadas e aos patrões e patroas, além das crianças que ficam no meio de toda esta dinâmica.

Para ela, a narrativa é uma forma de falar sobre educação. Quando questionada sobre as motivações ideológicas transpostas para o drama, a cineasta reconheceu que a obra traz muito de um olhar particular sobre o problema, uma proposta crítica ao modo escravagista presente nos dias atuais:

[...] Eu tenho uma influência da cultura oriental através do budismo e do taoísmo, onde se ter um serviçal fazendo todo o seu trabalho privado é considerado algo muito negativo para o patrão. Existe uma história zen que o discípulo se aproxima do mestre e pergunta ‘mestre o que é o zen?’ E o mestre diz: o zen é comer o arroz e lavar a tigela. Acho que o filme fala também sobre isso, sobre a necessidade de cada um fazer o próprio serviço particular. Mas fala também de muitas outras coisas. Acho que o filme serve ainda para que se valorize a figura da mãe e a sua importância na educação das crianças (Anna Muylaert).

Quando indagada sobre os possíveis discursos políticos contidos na produção audiovisual, a diretora compartilhou que a realidade social do ano de 1996 a motivou a escrever o roteiro. Ela lembrou que naquele ano teve um filho e percebeu que amigas de classe social equivalente a dela entregavam os filhos aos cuidados de babás. “Eu não queria fazer isso... Queria fazer todo o trabalho da mãe. Percebi que quanto mais eu fazia, mais forte eu ficava. Eu senti que a maternidade poderia ser uma grande chance de crescimento”, descreveu Muylaert.

Ao descrever de forma objetiva as personagens femininas em “Que Horas Ela Volta?”, a criadora ressalta as seguintes características:

[...] Val é uma guerreira, mas é submissa. Se acha inferior aos outros. Representa o Brasil antigo; Barbara também é uma guerreira, mas se acha superior aos outros, ela representa a arrogância e a ignorância da elite; Jéssica é guerreira, mas não se acha nem inferior nem superior a ninguém, representa a força da nova juventude brasileira (Anna Muylaert).

Sobre a audiência, Muylaert falou do retorno que obteve por parte da crítica especializada. A diretora explicou que leu centenas de escritos publicados em diversos países e definiu as críticas como sendo ótimas análises, sobretudo as estadunidenses e

as alemãs por serem mais longas, investigativas intelectuais. Para ela, algumas exceções traziam análises ruins sobre o filme.

A respeito das expectativas quanto à recepção das representações sociais materializadas no roteiro, Muylaert disse ser importante conceber um produto para que as empregadas se vissem e debatessem, acredita que os aspectos culturais contidos em “Que horas Ela Volta?” podem ter contribuído para a boa aceitação do filme.

[...] Esse *modus operandi* dentro de casa, do modo carinhoso e promiscuo como acontece aqui, é um jeito muito brasileiro de lidar com a coisa. Eu queria mostrar como o brasileiro ainda tem a mente muito escravagista e nem se dá conta disso. Eu queria que as pessoas vissem o filme e percebessem o que estão fazendo, quanto desrespeito, quanta violência pode estar contida em pequenos gestos cotidianos (Anna Muylaert).

A PEC das Domésticas (PEC 66/2012) foi outro fator que, segundo a cineasta, influenciou na formatação final do roteiro do longa-metragem. A nova realidade para o trabalhador e trabalhadora doméstica no país, de acordo com o posicionamento da diretora, estava em consonância com as discussões que o filme propunha. Para ela, se o filme tivesse sido concretizado 20 anos atrás, período da sua primeira versão, a personagem Val não tivesse coragem de pedir demissão e fazer outra coisa da vida.

Por último, a idealizadora do filme expôs o seu ponto de vista acerca do cinema idealizado por mulheres. Quando questionada sobre a ideia de haver uma forma feminina de construir discursos, afirma que embora seja um assunto complexo e longo, há particularidades que diferenciam o cinema feito por mulheres¹¹.

[...] Acho que todas as narrativas que estão interessadas em heróis que vão para a Guerra, para a floresta, caçar, lutar estão mais ligadas à perspectiva masculina. Quando se faz histórias mais intimistas, mais sentimentais ou críticas, acho que estão ligadas mais à visão feminina – embora nem sempre isso tenha a ver com o gênero do autor. Um homem pode sim ser feminino ao construir suas histórias – como Almodóvar, por exemplo – e uma mulher pode também ser masculina ao fazer seus filmes, como Katrin Bigelow por exemplo. Acho que tem a ver com um aspecto da alma (Anna Muylaert).

As informações obtidas com a aplicação da entrevista se constituem como elementos a serem confrontados no aprofundamento do objeto desta pesquisa; e se apresentam como

¹¹ Vale ressaltar que grande parte da equipe do filme “Que Horas Elas Volta” foi ocupada por mulheres, como o caso da direção de fotografia (Barbara Alvarez) e da montagem (Karen Harley).

possibilidade analítica ao problema por ela suscitado, como por exemplo, como acontece a construção de sentidos por parte de domésticas e patroas, diante das relações laborais representadas no filme “Que Horas Ela Volta?”.

Considerações finais

Diante do que foi apresentado, é possível perceber que a utilização da Teoria Fundamentada possibilitou para a pesquisa *Da Sala ou Da Cozinha: Que Horas Ela Volta? - estudo de recepção com domésticas e patroas*¹² que os critérios de amostra teórica fossem evidenciados. Por intermédio do procedimento metodológico e as técnicas que ele sugere, foi possível ter a percepção dos padrões recorrentes nas entrevistas que foram realizadas de maneira individual (domésticas e patroas) e também com a realização do grupo focal (domésticas), relacionando com a entrevista realizada com a diretora da obra que nos apresenta elementos extra fílmicos e nos possibilita ter contato com as intenções da autora.

Utilizando-se do pressuposto de que os universos socioculturais de patroas e empregadas entram em confronto na prática social do trabalho doméstico, bem como na interpretação e vivência do filme analisado, o método comparativo foi aplicado no desenvolvimento de códigos analíticos, ou seja, para comparar os incidentes que estão nos dados levantados no processo de estudo. Desta etapa, pretendeu-se desenvolver uma estrutura substantiva do fenômeno que desse sustentação a formulações conceituais pertinentes à pesquisa.

A aplicação da Teoria Fundamentada no estudo de recepção em destaque neste trabalho foi determinante para o desenvolvimento de um percurso conceitual sistemático e lógico, cujos princípios se pautam na verificação dedutiva. E foi também essencial não somente como metodologia, mas na formulação de uma *Grounded Theory* acerca dos significados atribuídos por patroas e empregadas ao filme “Que horas Ela Volta?”,

¹² Para fins de conhecimento, os resultados completos da pesquisa estão disponíveis no acervo de dissertações da Universidade Federal de Sergipe – UFS no Programa de Pós-graduação em Comunicação.

oportunizando maior entendimento do universo social e psicossocial dos sujeitos envolvidos.

Referências

ALENCAR, S.E.P. **O cinema na sala de aula: uma aprendizagem dialógica da disciplina história.** Dissert. mestrado. Fac. de Educação. Univ. Federal do Ceará. Fortaleza/CE. 2007

AUMONT, J. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 2012.

BARBERO, M. J. **Uma aventura epistemológica.** Matrizes, v. 2, n. 2, 2009-b. Entrevista concedida à Maria Immacolata Vassalo de Lopes.

BENZIES, K. M., & ALLEN, M. N. Symbolic interactionism as a theoretical perspective for multiple method research. **Journal of advanced nursing**, 2001.

BIROLI, F. Mídia, tipificação e exercícios de poder: a reprodução dos estereótipos no discurso jornalístico. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 6. Brasília: 71-98, 2011.

BLUMER, H. What is wrong with social theory? **American Sociological Review**, 1954.

BORDWELL, D. **Making meaning:** inference and rhetoric in the interpretation of cinema. USA: Harvard University Press, 1991.

BRYANT, A., & CHARMAZ, K. Grounded Theory in Historical Perspective: An Epistemological Account. In A. Bryant & K. Charmaz (Eds.), **The SAGE Handbook of Grounded Theory.** London: Sage, 2007.

CASETTI, F. **Cómo analizar un film.** Buenos Aires: Paidós, 2007.

CHARMAZ K. **A construção da teoria fundamentada:** guia prático para análise qualitativa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

_____. **Constructing Grounded Theory.** A Practical Guide Through Qualitative Analysis. London: Sage Publications, 2006.

COULON, A. **A Escola de Chicago.** Campinas: Papirus, 1995.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, 14: 139-67, 1989.

DE NORONHA, D. P. **Cinema, memória e ditadura civil-militar: representações sobre as juventudes em O que é isso, companheiro? e Batismo de Sangue.** Tesina de máster: Universidade Federal de Sergipe, 2013.

DUCH, L.; CHILLÓN, A. **Un ser de mediaciones: Antropología de la comunicación**, Vol 1. Barcelona: Herder, 2012.

ESCOSTEGUY, A C. **Notas para um estado da arte sobre os estudos brasileiros da recepção nos anos 90.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.

FERREIRA, R. M. C. **Telenovelas Brasileiras e Portuguesas:** padrões de audiência e consumo. Aracaju: Edise, 2015.

FIELDING, N.; LEE, R. *Computer Analysis and Qualitative Research*, London: Sage. 1998

GLASER, B. G.; STRAUSS, A. L. **The discovery of grounded theory:** strategies for qualitative research. London: Aldine Transaction, 1967.

GOMES, I. **Efeito e recepção:** a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

HALL, P. M. **Interactionism and the study of social organization.** The sociological quarterly, 1987.

LUGONES, M. "Colonialidad y género". **Tabula Rasa**, nº 9: 75-101, 2008.

MAIGRET, E. **Sociologia da comunicação e das mídias.** São Paulo: Senac, 2010.

MASCARELLO, F. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **Revista EcoPós**, v. 7, n.2. 2004.

RUÓTOLO, A. C., **Audiência e recepção:** perspectivas, Comunicação e Sociedade. São Bernardo do Campo: UESP, 1998.

QUE HORAS ELA VOLTA?. Direção: Anna Muylaert. Pandora Filmes. Brasil, 2015.

SANTOS SR, NÓBREGA MML. A Grounded Theory como alternativa metodológica para pesquisa em enfermagem. **Rev Bras Enferm.** setembro/outubro; 5(55), p. 575-9, 2002.

SOUZA, M. L. R.. Modos de Ver e Viver o Cinema: etnografia da recepção fílmica e seus desafios. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, ano 3, ed 5, 2014.

SOUZA, M. W. **Recepção e comunicação:** a busca do sujeito. In SOUSA, Mauro Wilton (org). *Sujeito, o Lado Oculto do Receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** Ed. Papirus, 2000.

_____, Robert. **Multiculturalismo Tropical**. São Paulo: Ed. Edusp, 2008.

STRAUSS, Anselm L.; CORBIN, Juliet. **Basics of Qualitative Research: Grounded Theory, Procedures and Techniques**. Newbury: SAGE, 1990.

TRINIDAD, A., CARRERO, V. e SORIANO, R. M. Teoría Fundamentada “Grounded Theory”: La Construcción de la teoría através del análisis interpretacional, Madrid: **CSI Cuadernos Metodológicos**, nº 37, 2006.

KANTER, R. M. **Symbolic interactionism and politics in systemic perspective. Sociological inquiry**, 1972.

XAVIER, I. **A experiência do cinema. Rio de Janeiro**: Graal, 1983.

Recebido: 30.04.2019

Aprovado: 19.08.2019