

COMO SE FOSSE DA FAMÍLIA: POSIÇÃO SUJEITO PATROA/EMPREGADA EM RELAÇÕES DE FORÇAS EM *ROMA* (2018) E *QUE HORAS ELA VOLTA?* (2015)

Heitor Messias Reimão de Melo (PG/UEM-PLE)

Marcos Vinicius Siqueira Teixeira (G/PUC-PR)

Resumo

A Análise de Discurso (AD) é uma teoria que existe no/pelo entremeio do movimento. Seja pelas imagens, pelos espaços e lugares em que o discurso percorre. Seja pelo sujeito e pelas posições que os sujeitos assumem e/ou são designados. AD não esbarra no social, ela existe por ele. Assim como o cinema, que, segundo Rivera (2008), antes era pensado como um mecanismo de lazer e passou a se constituir como um corpo social/urbano. É a sociedade que nos interessa, principalmente os sujeitos à margem, silenciados. Dessa forma, nosso objeto se embrica no jogo comparativo entre dois filmes: *Roma* (2018), obra de Alfonso Cuarón, e *Que horas ela volta?* (2015), dirigida por Anna Muylaert, sobretudo na relação de forças entre as posições-sujeitos empregada e patroa. Aqui, Análise de Discurso, Cinema e sociedade se encontram, configurando nosso *corpus* da investigação: os efeitos de sentidos (d)e família. Para tanto, interrogamo-nos *de que maneira as relações de forças tensionam os dizeres sobre família na posição de patroa e de empregada doméstica*.

Palavras-chave: Posição-sujeito; Relações de forças; Empregada; Patroa.

AS IF IT WAS FROM THE SAME FAMILY: SUBJECT POSITION MISTRESS/HOUSEKEEPER TOWARDS THE RELATIONS OF POWER IN “ROMA” (2018) AND “*QUE HORAS ELA VOLTA?*” (2015)

Abstract

The Speech Analysis is a theory that exists through the midst of movement. For instance, the images, the spaces and places the speech roams. For the subject and for the positions of the subjects assume and/or are designated. The Speech Analysis doesn't permeate through social matters, it lives for it. Just like in the movies, that, according to Rivera (2008), some time ago was thought to be a leisure mechanism and began to compose itself as a social/urban matter. It is the society that interests us, mainly the subjects marginalized, silenced. Thus, our goal embraces the comparative game between two movies: *Roma* (2018), work from Alfonso Cuarón, and *Que horas ela volta?* (2015), directed by Anna Muylaert, mainly in the relations of power between the Subject-position housekeeper and mistress. Here, the Speech Analysis, Cinema and Society meet, setting up our investigation core: the effects of family meanings. Therefore, we ask ourselves in what matter the relations of power strain the sayings about family in the positions of a mistress and a housekeeper.

Keywords: Subject-position; Relations of power; Housekeeper; Mistress.

Luz, câmera, (discursiviz)ação

Rivera (2008), em *Cinema, Imagem e Psicanálise*, afirma que a relação entre cinema e psicanálise surge no encontro do moderno com a sociedade, e “são rigorosamente contemporâneos” (RIVERA, 2008, p. 11). A autora, ainda, discorre que essa relação surge por conta do fenômeno moderno, no imbricamento da arte, ideologia e cultura. Ancorados na pesquisadora, compreendemos que, sobretudo, o cinema se constitui como uma prática urbana, funcionando na/pela rotina citadina do corpo social. Ela representa o social, ao mesmo tempo que transforma o social em arte, em espetáculo.

O encontro entre a sociedade e a arte reflete no cinema, colocando em jogo não apenas as ideologias picturadas, mas toda uma rede de mecanismos ideológicos, que faz funcionar as relações imaginárias entre posições sujeitos, sejam eles espectadores, atores, inscritos ou não na Instituição Cinematográfica. Ainda, nessa relação, compreendemos, de acordo com Melo (2018, p. 65), que “o cinema interessa à psicanálise não apenas pela maneira como ela se aplica à produção cinematográfica, mas no modo, especificamente, em que o sujeito se relaciona com a imagem/imaginários”.

Aqui, para nós, não nos interessa a imagem iconográfica, embora ela seja fundamental para o processo de configuração das obras, mas sim a imagem enquanto imaginário. Por isso, cinema e psicanálise andam de mãos dadas, seguindo por um percurso em que a realidade simboliza o social.

E se o cinema, neste recorte analítico, enlaça as mãos à psicanálise, ele traz ao lado as projeções imaginárias de um mundo que, por vezes, é tido como semanticamente estabilizado, como afirma Pêcheux ([1983] 2015). Deslocando de Althusser ([1974] 1985), de quando traz a relação entre Deus e os sujeitos fiéis, também compreendemos que o cinema, ao dar visibilidade à sociedade, por meio de sua obra, parte de um querer poder apresentar “os seus espelhos, os seus reflexos” (ALTHUSSER, [1974] 1985, p. 109).

Se o espelho do cinema, ao refletir, reflete sobre o social, obras que usurpam o traçado urbano e os sujeitos à margem, silenciado, possuem reflexos que além de mobilizar a sociedade, fazem questionar imagens tidas como determinadas, em mundo em que muitos não possuem vez, quem dirá família, espaço. O cinema, que outrora, segundo Rivera (2008), era pensado como um mecanismo de lazer, passou a se constituir como um corpo social/urbano que mobiliza as bases (*não tão*) sólidas das relações ideológicas.

E é por isso que a Análise de Discurso (AD) surge como um aporte teórico-metodológico indispensável para essa investigação, existente no/pelo do entremeio do movimento. Seja pelas imagens, pelos espaços e lugares em que o discurso percorre. Seja pelo sujeito e pelas posições que os sujeitos assumem e/ou são designados. AD não esbarra no social, ela existe por ele.

Dessa maneira, nosso material analítico se intersecciona no jogo comparativo entre dois filmes: *Roma* (2018), obra dirigida por Alfonso Cuarón, e *Que horas ela volta?* (2015), dirigida por Anna Muylaert, sobretudo na relação de forças entre as imagens das posições-sujeitos empregada e patroa. O *corpus* é a (in)existência da materialização discursiva da enunciação: *Como se fosse da família*, configurado por meio do conceito de recorte, já discutido por Orlandi (1984), “fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação”, sendo, desta forma, o recorte da enunciativa, “um fragmento da situação discursiva” (ORLANDI, 1984, p. 14). Aqui, Análise de Discurso, Cinema e sociedade se encontram, configurando nosso objetivo da investigação: analisar os efeitos de sentidos (*d*)e família na/pela relação de forças imaginária entre as posições sujeito patroa/empregada. Para tanto, interrogamo-nos *de que maneira as relações de forças tensionam os dizeres sobre família na posição de patroa e de empregada doméstica*.

(Como se fosse) da família: imagens que se (des)encontram

A família, ideologia da obediência. Althusser ([1974] 1985) já denunciava que é ela a ideologia alvo de outras ideologias, que além da obediência, exige a ordem, a moralidade e o respeito. Da família é o que se espera o abrigo, a proteção, a possibilidade em movimentar o efeito de estrutura casa para o efeito lar. É da família que se espera a educação, a orientação, a catequização. Espelho que reflete a imagem do Criador, segundo os dizeres religiosos, já citados aqui em Althusser ([1974] 1985). É o que se deve macular, civilizar, empregar.

Empregar porque o mesmo autor marxista explica que as ideologias, sobretudo sociais, são, atualmente, regidas pela Ideologia Dominante do Capitalismo. A família suja, logo, quem condição tiver, pode empregar, assalaria, incluir: como se fosse.

A quem interessar, limpe!

É a diarista, a criada, a secretária, a empregada doméstica, a doméstica, a Empregada. É ela quem se responsabiliza por cumprir com o dever de limpar, das crianças, às vezes, cuidar, de cozinhar, do cachorro tratar e, rotineiramente, pouco salário ganhar. Porque é isso

que basta! A imagem que se tem da empregada é a da obediência pelas tarefas exigidas pela Patroa, que, por sua vez, tem sobre si o imaginário daquela que ordenada, registra e garante seu seguro desemprego.

Parece docilizado, mas isso é imaginário!

Em *Roma* (2018) e *Que horas ela volta?* (2015) o embate principal é entre essas duas posições sujeitos, que possuem projeções de imagem já estabilizadas socialmente, uma vez que as “projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso” (ORLANDI, [1990] 2012, p. 40). Se o Capitalismo o permite, a família também.

Dessa maneira, o que se caracteriza com um efeito possível é de uma Formação Discursiva (FD) dentro de uma própria FD Familiar – uma vez que é ela, a FD, que determina, segundo Pêcheux (1997), o que pode e o que não pode ser dito/feito dentro dessa determinação ideológica –, pois as posições sujeitos dentro desses discursos legitimam e estabilizam dizeres na FD Patroa e na FD Empregada, pois são, de acordo com Melo (2018, p. 72), “lugar constitutivo do dizer do sujeito, primeiramente, pelos efeitos das determinações das Formações Discursivas”.

Aqui, as imagens que se tem desses dois sujeitos se (*des*)encontram, pois por mais que uma precise da outra para funcionar, elas funcionam de maneiras distintas uma da outra, possibilitando novas construções e produção de sentidos. Bom, no entanto, recordamos que foi desta maneira que foi espetacularizado pelo Cinema.

E se o cinema quer ser o que representa, ao passo que apresenta a sociedade em telas e roteiros, é impossível desassociar que a imagem patroa e empregado funcionam e são constitutivas do social. A ordem do senso comum já estabeleceu que, mesmo invisíveis, há fronteiras entre essas duas posições sujeitos. Deixe sua família e cuide da minha, como se fosse sua.

Sofia e Cleo, de *Roma* (2018), e Bárbara e Val, de *Que horas ela volta?* (2015), são os sujeitos personagens representantes das posições patroas e empregadas, respectivamente, em ambas as obras. O cinema Mexicano e o cinema Brasileiro colocam em visibilidade, assim como entre tantas outras obras da dramaturgia mundial, que a relação entre posições e imagens dos sujeitos patroa e empregada sempre tensionaram(-se) na/pela relações de forças, no que cada um representa para sua FD em específico e para a FD Familiar.

A narrativa que permeia o filme *Que Horas ela Volta?* (2015) apresenta, como elemento principal, a trama da protagonista Val, que, segundo informações do site Carta

Capital (2015), é uma pernambucana que deixa sua terra, no interior do estado, e se muda para a grande metrópole, em busca de uma melhor qualidade de vida. A personagem acaba por deixar sua filha aos cuidados de uma tia, para tornar-se babá e, conseqüentemente, empregada doméstica de uma família de classe média, em um bairro nobre na cidade de São Paulo. Pela primeira vez, em 30 anos, uma mulher, Anna Muylaert, representou o Brasil na escolha para concorrer a uma indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 2016. Mesmo que tenha ficado de fora da corrida por uma indicação pela Academia, o longa recebeu diversos prêmios e indicações em importantes eventos nacionais e internacionais, como o Festival de Berlim e o Grande Prêmio Brasileiro de Cinema, o qual acabou levando 7 das 14 indicações, incluindo o prêmio de melhor filme.

Roma (2018) dramatiza um recorte temporal da trajetória de Cleo, uma empregada doméstica que trabalha na casa de uma família de classe média, na Cidade do México. Segundo Adoro Cinema (2019), a trama se passa em um bairro nobre da cidade, Roma, que dá nome ao filme, durante um importante período da história mexicana. Os anos 70 foram marcados por diversos movimentos de luta e repressão por parte do governo do país, momento narrado, discursivamente, pelo filme em segundo plano, um recurso utilizado pelo diretor ao retratar a realidade local, em uma obra *auto* classificada como autobiográfica, produzida em memórias de sua própria infância. O filme rapidamente ganhou importante repercussão mundial, por se tratar de uma obra prestigiada por causa do trabalho articulado e detalhista do diretor, roteirista e produtor Afonso Cuarón. O longa foi ovacionado pela crítica especializada, estando presente em diversos festivais e premiações importantes ao redor do mundo. *Roma* (2018) recebeu 10 indicações ao Oscar 2019, incluindo melhor filme. Mesmo que não tenha vencido a categoria principal, o filme mostra sua relevância por ser o primeiro filme de língua espanhola a concorrer pelo prêmio de melhor filme, bem como o primeiro trabalho do streaming *Netflix* a ser indicado pela Academia. Além disso, Cuarón, pela segunda vez, foi agraciado pelo prêmio de melhor diretor por seu trabalho.

De acordo com uma matéria publicada pela BBC News Brasil (2018), a obra foi dedicada à Liboria Rodrigues, uma mulher de origem indígena, que trabalhou na casa da família de Afonso, por isso, esse sujeito-empregada seria a inspiração para a materialização do filme. Libo, como era conhecida pela família, é apenas mais uma das milhares de mulheres que possuem suas vidas marcadas pelo papel central que ocupam na realidade de muitas famílias da América Latina. Cleo, se desloca de uma aldeia indígena, realidade que não está obstante de Val, protagonista do filme *Que Horas Ela Volta* (2015). A Nordestina,

também abandona seu próprio ambiente familiar, seus costumes e modo de vida para adentrar em uma Formação Discursiva Familiar que não lhe pertence.

Por mais distantes que pareçam ser as realidades apresentadas pelos dois filmes, a relação estabelecida entre Sofia e Cleo, de *Roma* (2018), e Bárbara e Val, de *Que horas ela volta?* (2015), atravessam o tempo e o espaço empíricos, e se significam por meio da linguagem cinematográfica; uma realidade urbana, que intersecciona diversos dizeres sociais e, por meio de seus personagens, buscam representar uma realidade pelas tomadas de posições patroa e empregada, em ambas as obras. Portanto, as obras fomentam uma reflexão sobre a mudança pouco significativa das estruturas sociais nas últimas décadas.

Sentidos que as aproximam!

Dessa forma, percebe-se que o discurso de que a empregada é parte da família entra em confronto quando tiram dela qualquer possibilidade de fala ou circulação. Nos filmes, há um efeito de silenciamento, conforme Orlandi ([1997] 2002), das agressões que sofrem, por meio de um efeito ilusório de liberdade. Sendo Cleo indígena e Val nordestina, entende-se que esses sujeitos à margem possuem um papel social pré-determinado, há um imaginário social acerca da posição de empregada, explorada pelos filmes, como sendo este a única possibilidade desse sujeito em existirem e funcionarem na sociedade. Simbolicamente, as personagens renunciam sua família para poder cuidar das famílias que servem. Embora *Roma* (2018) seja uma obra baseada na realidade dos anos 70 e *Que horas ela volta?* (2015) ser contemporânea, elas se encontram nas posições de sujeito empregada/patroa que permanecem estabilizadas.

Assim como as imagens e posições-sujeitos se (*des*)encontram nos filmes e no social, o nosso *corpus* também se (*des*)encontra no discurso. Aqui, o encontro e o desencontro do *corpus* se dão na relação da (*discursiviz*)ação do enunciado *como se fosse da família*, a existência e a inexistência dessa materialização nos colocaram a questionar as imagens e as forças que são potencializadas entre o dizer e o agir. Em *Que horas ela volta?* (2015), Bárbara materializa o enunciado, enquanto, em *Roma* (2018), Sofia não, por isso a (*in*)existência do dizer, pois por mais que Sofia não o disse, *como se fosse da família* se manteve silenciado a todo instante na/pela obra, ou seja, para a AD, Sofia o disse, mas não em palavras.

Bárbara e Sofia são inscritas da FD Patroas e funcionam por um imaginário de trocas de favores. Tem-se uma casa para limpar, dinheiro para pagar. Val e Cleo contratadas – ambas funcionando na/pela FD Empregadas. As próprias FDs reafirmam as imagens,

determinam os dizeres. Patroas dizem, ordenam, empregadas escutam, obedece. No imaginário social, as translações trabalhistas deveriam se encerrar por aí, entretanto, ambas as obras espetacularizam que essa relação extrapola os limites trabalhistas, as empregadas moram nos mesmos limites territoriais que as casas das patroas.

Sintam-se em casa, mas lembram-se de que não estão!

Conforme foi dito alguns parágrafos acima, nos filmes, as posições-sujeitos patroa e empregada estão definidas, assim como o imaginário acerca delas também. O *como se fosse* nunca possibilitou sentido de *ser*, é da família. Isso é o que ocorre em *Que horas ela volta?* (2015), porque Bárbara traz essa regularidade discursiva da enunciação a todo instante, é um retorno de afirmação, para criar-se um imaginário de pertencimento, mesmo sendo apenas *como se fosse*. Ser família, assim como afirma Melo (2018), é um imaginário católico¹, em que a sagrada família é o espelho a qual se quer ser reflexo. O discurso de *como se fosse da família* se (*re*)atualiza, a todo instante, no dizer de Bárbara, pelo eixo formulador, como afirma Pêcheux (1997) e Orlandi ([1990] 2012), do intradiscurso e do interdiscurso, pois a produção do discurso de inserção à família funciona pelo imbricamento da memória – que lhe é retomada – e da atualização do discurso – as condições de produção em que o discurso está sendo enunciado. Discursivamente, a enunciação surge, nas/pelas condições de produção, como um imaginário de o que se espera de uma empregada é a de que ela veja a família que serve como sendo sua, muito embora se (*re*)memore que tanto seu lugar, quanto seu dizer, é de uma posição sujeito *alhures* da família, mas sendo funcionada por ela. Aqui, a FD Patroa a autoriza, simbolicamente, a se inscrever na sua FD Familiar, mas o *como se fosse* não a faz ser. Ela continua a pertencer à FD Empregada, dizendo e agindo conforme a sua imagem já fora determinada.

Ainda mais porque, de acordo com de Courtine (2009), compreendemos que a estabilização de sentido de não ser, mas imaginariamente ser *como se fosse*, é o reaparecimento de um enunciado que sinaliza para uma produção discursiva, circulando por meio de condições determinadas ideologicamente, nos próprios deslocamentos e retomadas dos dizeres já ditos.

¹ Melo (2018), ao trabalhar com as relações de forças institucionais no filme *Spotlight – Segredos Revelados* (2015), tateia o Discurso Institucional Religioso Católico, pois é esse dogma que é abordado na obra. Aqui, para nós, apoiamos-nos nessa afirmação para compreender as ordens de hierarquia dentro da família. Não nos interessa, neste momento, como essa família se configura, mas utilizamos essa afirmação para concluir que José possui o imaginário de provedor, Maria o imaginário protetora/cuidadora e Jesus o imaginário daquele a obedecer, a ser educado, cuidado pelos pais, tornando-se as expectativas dos progenitores.

Por outro lado, há uma descentralizada da regularidade discursiva, pois o que ocorre é o silenciamento do *como se fosse da família* na obra *Roma* (2018). E por mais que não pareça justo trazer duas obras para ser comparadas, por meio de um *corpus* desajustado, defendemo-nos que nosso *corpus* se constituiu na (*in*)existência do enunciado, porque compreendemos que enunciação, nesse caso, está interseccionada à ação. Sofia, não materializa o dizer acerca do pertencimento da empregada a sua família, muito pelo contrário. Na obra, não há o discurso de rompimento dessas fronteiras invisíveis (PÊCHEUX, 1990) entre a posição sujeito Empregada e Patroa. As FDs, que se inscrevem na FD Familiar, mantem-se de maneira estabilizada e determinada socialmente. Sofia é a patroa. Cleo a empregada. Quem puder, mande. Quem não, obedeça.

Para nós, analistas de discurso, há uma atualização no discursivizar a maneira de como se age. O eixo formulador não ocorreu, não se materializou, presentificou-se no saber social de que a empregada ficará no quarto dos fundos, em um “puxadinho” provisório, pertencente a casa dos patrões, mas impossibilitado de funcionar com/por ela. No entanto, Sofia faz com que Cleo pertencesse à sua família, muito embora tenha a tratado da mesma maneira como trata seus entes, a posição sujeito de Cleo, empregada, e a sua, patroa, sempre esteve configurando essa relação.

Para *Roma* (2018) a inexistência da enunciação embata com os sentidos produzidos pelas as ações de Sofia, que, ao incluí-la – *como se fosse* –, fez com que a ausência do dizer acolhedor se desse como silenciado, uma vez que, para nós, segundo Orlandi ([1997] 2002), silenciar esse dizer impossibilita com que sentido surjam, atuando, assim, entre o que pode e não ser dito. Sobretudo, o não-dito, o silenciamento e a autorização discursiva passa a (*re*)significar o jogo de forças entre imaginário e as posições sujeitos, de modo que o *como se fosse* seja colocado como um embate (*in*)possível dentro da FD Familiar.

É da família, mas é a empregada, logo, *nunca* da família é!

Por fim, há um (*des*)encontro das imagens que se tem da família, que se tem da patroa, que se tem da empregada. O encontro se dá porque, em ambas as obras, a imagem que se tem das posições sujeitos permanecem estabilizadas, funcionando para/no o cinema da mesma maneira em que funciona para/no social. Bárbara e Sofia são apenas representantes de tantas outras patroas, seja dizendo e não acolhendo, seja acolhendo e não dizendo, elas representam uma imagem em que, nas relações de forças, possuem uma posição superior às tantas Cleos e Vals existentes no mundo.

No jogo das relações de forças Cleo e Val sempre permaneceram no embate impossível do acessar as posições das patroas, as quais prestam serviços, justamente por terem sido convidadas, discursivamente, a participarem desse jogo. Esse convite se simboliza no momento em que as patroas enunciam (*ou não*) e as tratam (*ou não*) *como se fossem da família*, justamente por elas serem as detentoras do poder dizer acerca desse pertencimento, pois se inscrevem em uma FD Patroa, que é uma FD autorizada, pela FD Familiar, a inserirem quem queiram em suas famílias. Nos filmes, as patroas são mães, logo, são elas, no imaginário social, que devem fiscalizar a organização da casa e da família.

O desencontro ocorre na maneira em como as patroas constroem suas próprias imagens. Enquanto Bárbara, a patroa de *Que horas ela volta?* (2015), materializadora do eixo enunciativo *Como se fosse da família*, forma sua imagem como se fosse uma patroa boa, acolhedora, atenciosa, Val sempre foi impossibilitada a pertencer a uma imagem constitutiva família, pelo contrário, ao mesmo passo em que Bárbara discursivizava sobre o quão pertencente à família Val era, menos Val pertencia.

Laço afetivo que *não se* efetiva.

Por outro lado, quanto mais Sofia, patroa de *Roma* (2018), projetava sua própria imagem como um sujeito na posição de força, vigor, pulso firme, muitas vezes ríspida em relação à empregada, vulgo desumana; Cleo, no momento em que necessitou, teve a ilusão de ocupar uma posição tal *como se fosse da família*, porém determinada sempre na posição sujeito empregada. Imagem que se descentraliza, pois é acolhida, passa, imaginariamente, a pertencer à família.

Laço afetivo que *não é* dito, é construído.

Da família é o que se espera ser o início de todos os processos de significação dos sujeitos sociais, mas *como se fosse da família* é apenas uma maneira de afirmar que dentro de um mundo semanticamente estabilizado (PÊCHEUX, [1983] 2015), se não pertencer, nunca será. Rivera (2008), como trazido no primeiro parágrafo desta pesquisa, discorre que o Cinema é o encontro do moderno com a sociedade, porém, para nós, o Cinema, ao visibilizar mulheres como Bárbara, Sofia, Val e Cleo, até funcione na modernidade da tecnologia, mas espetaculariza uma sociedade em que posições sujeitos e o imaginário acerca das patroas e das empregadas estarão sempre estabilizadas e tensionadas pelas relações de forças sociais.

Como se fosse da família, mas não são!

The End: efeitos de fechamento

Para a Análise de Discurso (AD), o fim nunca é um fechamento, pelo contrário, sempre uma possibilidade de um novo início, de um novo pensar. Não há um fechamento estrutural, porque até para podermos definir as conclusões desta pesquisa como finalizadas, possibilitamos, ao partir delas, questionar outros processos, funcionamentos. Quando o filme se encerra é que os seus efeitos se materializam. Aqui, quando um trabalho se encerra é que ele se torna possível de significar. Na AD, quando uma porta se fecha, inúmeras janelas se abrem. Não há felizes para sempre, há questionamentos eternos.

Como se fosse da família: posição sujeito patroa/empregada em relações de forças em *Roma* (2018) e *Que horas ela volta?* (2015) surgiu dos encerramentos que mais nos perturbam do que nos dão como satisfeitos. Ambos os filmes trazem o social para o seu jogo de cenas e roteiros. Rivera (2008) já afirmava que o Cinema não é *apenas* lazer, é discurso, são efeitos, são fechamentos que nos plantam incômodos.

Embora muitas entradas fossem possíveis em nossos materiais de análise, sejam relacionados ou trabalhados de maneiras individuais, esta pesquisa buscou responder de que maneira as relações de forças tensionam os dizeres sobre família na posição de patroa e de empregada doméstica. Para tanto, por mais que vários eventos sociais e citadinos ocorrem nas obras, o eixo enunciativo *Como se fosse da família* foi o que mais nos intrigou, seja pela sua presença, seja pela sua ausência.

Dessa forma, por meio do aporte teórico-metodológico oferecido pela AD pudemos investigar a (in)existência do movimento de forças estabelecidas entre as posições que os sujeitos assumem e/ou são designados, especificamente na relação Patroa-Empregada estabelecidas pelas obras *Que Horas Ela Volta* (2015) e *Roma* (2018). Esta análise perpassa a Formação Discursiva Empregada, a Formação Discursiva Patroa, bem como são ecoadas por meio da Formação Discursiva Familiar. Esta última, que por meio de jogos de dizeres, e por vezes de gestos afetuosos, parece legitimar o sujeito empregada doméstica como parte integrante da família.

Porém, mesmo que o dizer, *como se fosse família*, tenha se materializado, os papéis sociais pré-estabelecidos, sejam eles empregada e/ou patroa, estabilizam os sentidos que as afastam, historicamente, pelas posições que os sujeitos assumem e/ou são designados. Portanto, a Formação Discursiva Patroa ao autorizar, simbolicamente, a empregada a se inscrever em sua Formação Discursiva Familiar, não a faz, não a permite. Seja no México

dos anos 70, ou no Brasil contemporâneo, Cléo e Val continuam a agir conforme a sua imagem já fora determinada e inscritas. Suas posições (*re*)afirmam o pertencimento à Formação Discursiva Empregada.

Pois, como se fosse, não as permite, verdadeiramente, tampouco as fazem ser!

Referências bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. [1974]. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. 3 ed., Lisboa, Editora Presença/Martins Fontes, 1985.

BBC NEWS BRASIL. **Roma, da Netflix**: Cinco Perguntas para Entender o Aclamado Filme de Alfonso Cuarón. BBC News Brasil. São Paulo, 19 dez. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-46599563>. Acesso em: 05 out. 2020.

CARMELO, B. **Crítica de Adoro Cinema para Que Horas Ela Volta?**: Brasil dividido. Adoro Cinema, 2019. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-231230/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 05 out. 2020.

CARTA CAPITAL. **Que horas ela volta?**: À Espera do Próximo capítulo. Carta Capital, São Paulo, 15 out. 2015. Cultura. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/que-horas-ela-volta-a-espera-do-proximo-capitulo-8100/>. Acesso em: 05 out. 2020.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

MELO, Heitor Messias Reimão de. **Jogos de legitimidade em/como relações de força institucionais na sustentação de verdades no/do discurso cinematográfico de Spotlight - segredos revelados (2015)**. 2018. 185 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras, e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Concentração: Estudos Linguísticas, 2018.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [1990]. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. 10 ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [1997]. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Unicamp, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Segmentar ou recortar? In: GUIMARÃES, Eduardo. (org.). **Linguística e questões controversas**: série estudos. Nº10. Uberaba: FIUBE, 1984.

PÊCHEUX, Michel. Délimitations, inversões, déplacements. In: PÊCHEUX, M. L'Homme et la Société. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, n. 19, jul.– dez., 1990.

PÊCHEUX, Michel. [1983]. **Discurso**: estrutura ou acontecimento. 8 ed. Campinas: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1997.

QUE HORAS ELA VOLTA? [Filme]. Anna Muylaert. Globo Filmes/África Filmes. Brasil. 114 min. 2015. Drama.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2008.

ROMA [Filme]. Alfonso Cuarón. Netflix. México. 135 min. 2018. Drama.